

# XXV VIII

Encuentro Regional del

ICOFOM LAM

Argentina 2020



"Hacia una Definición de Museo en  
Perspectiva Latinoamericana y Caribeña:  
Fundamentos Epistemológicos"



## **ACTAS**

**XXVIII Encuentro Regional del ICOFOM LAM “Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña: Fundamentos epistemológicos”**

**Argentina - modalidad virtual - 4 a 6 de noviembre de 2020**

## **ANAIS**

**XXVIII Encontro Regional do ICOFOM LAM “Em direção a uma definição de museu na perspectiva da América Latina e do Caribe: fundamentos epistemológicos”**

**Argentina - modalidade virtual - 04 a 06 de novembro de 2020**

## **PROCEEDINGS**

**28th ICOFOM LAM REGIONAL MEETING " Towards a definition of a museum in a Latin American and Caribbean perspectives Epistemological foundations"**

**Argentina - virtual modality - 04 to 06 November 2020**

**ICOFOM LAC**

**2022**

## **Edición / Edição**

Manuelina Maria Duarte Cândido, Raquel Pontet

## **Colaboración / Colaboração**

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

## **Diseño gráfico das actas / Desenho gráfico dos anais**

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Isabel Lavratti

## **Apoio en uniformar los artículos según las normas bibliográficas / Apoio na uniformização dos artigos em relação às normas bibliográficas**

Jaíne Diniz Corrêa

Saulo Ruan de Andrade

## **Evaluadores internos / Avaliadores internos**

Manuelina Maria Duarte Cândido

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

## **Evaluadores Externos/ Avaliadores Externos**

Alejandra Saladino

Bruno Brulon Soares

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Fernando Navarro

Jesus Pedro Lorente

Lorena Sancho Querol

Luis Alegría

Luis Carlos Borges

Marcelo Mattos Araújo

Maria Cristina Oliveira Bruno

Marília Xavier Cury

Mirtha Alfonso

Oscar Navajas

Oscar Navarro

Sofía Sanchez

Yani Herreman

Zita Possamai

Publicado en / em / Published in Paris, ICOM/ICOFOM, 2022

ISBN 978-2-491997-55-7 (digital)



Todo el contenido de este libro se distribuye bajo una licencia Creative Commons Atribución – No Comercial – Sin obras derivadas.

<http://creativecommons.org/licenses/by-nc-nd/4.0/deed.es>

El contenido puede ser copiado, distribuido, exhibido y ejecutado bajo la condición de reconocer autoría, no utilizar el libro o sus partes con fines comerciales, y no alterar, transformar o crear sobre esta obra.

## ÍNDICE

<b>Programa .....</b>	<b>03</b>
<b>Texto de presentación / Texto de apresentação</b>	
Olga Nator – Presidente do ICOFOM LAM .....	06
<b>Conferencia Magistral de Apertura</b>	
<b>“Reflexiones teóricas sobre la definición de museos”</b>	
Fernando Navarro .....	12
<b>Conferencia Magistral de Apertura</b>	
<b>“Mirar lo invisible, reto para una museología latinoamericana”</b>	
Alejandra Peña Gill.....	24
<b>Conferencia Magistral de Apertura</b>	
<b>“Nelly Decarolis: Generosidad Intelectual y compromiso para el desarrollo de una Museología Latinoamericana”</b>	
Mónica Risnicoff de Gorgas.....	31
<b>Mesa 01: Reflexiones teóricas sobre la definición de museo / Reflexões teóricas sobre a definição de museu / Theoretical considerations on the museum definition</b>	
Relatoria / Reporte: Fábio Hering .....	47
<b>No lugar da exatidão, profundidade: os museus como fonte de passagem de elos na cadeia de comunicação discursiva</b>	
Susana Nunes Taulé Piñol, Luiz Ernesto Merkle .....	52
<b>"Museo", término, nudo de conocimientos y epistemología latinoamericana. Los arduos caminos de su definición</b>	
Jeanette C. de la Cerda Donoso.....	69
<b>A noção museu em debate: teorias e práticas brasileiras</b>	
Anna Paula da Silva .....	98
<b>Decolonizar el Museo: una utopía necesaria</b>	
María Victoria Guzman.....	114
<b>Museología del Disenso. Proceso museal, museo como aparato y situaciones comunicacionales alternas</b>	
Norma Angélica Avila Meléndez .....	131

<b>Mesa 2: Revisitando a los clásicos: Año Nelly Decarolis / Revisitando os clássicos: Ano Nelly Decarolis / Revisiting the classics: Nelly Decarolis Year</b>	
Reporte / Relatoria: Raquel Pontet.....	146
<b>Entre Paisajes Museológicos... Una travesía en homenaje a Nelly Decarolis</b>	
Karina R. Durand Velasco.....	154
<b>Semblanza de una visionaria, Dra Nelly Decarolis</b>	
Eva Guelbert.....	170
<b>Nelly Decarolis, Una vida dedicada a la Museología</b>	
Lucía Astudillo Loor.....	185
<b>Mesa 3: Museología y enfoques críticos / Museologia e enfoques críticos / Museology and critical approaches</b>	
Relatoria / Reporte: Aline Ramos Guimarães.....	196
<b>Lineamientos para la apertura cuir en museos latinoamericanos</b>	
Florencia Croizet.....	203
<b>Experiencia museal</b>	
Virginia Fernanda González.....	218
<b>Uma visita ao Museu Afrofuturista: caminhos para uma Museologia antirracista a partir da literatura ficcional</b>	
Diogo Jorge de Melo, Josiane de Fátima Lourenço.....	230
<b>Reflexões sobre o papel social dos centros e museus de ciências e o diálogo estabelecido com o público do território</b>	
Débora Menezes, Diego Bevilaqua, Douglas Falcão.....	251
<b>As formas e as funções de um museu comunitário: em discussão o museu nos assentamentos de reforma agrária de Rosana, São Paulo, Brasil</b>	
Leonardo Moreira-Gonçalves.....	270
<b>Museología de pueblos indígenas. Un enfoque de derechos</b>	
Mauricio Vanheusden.....	290
<b>Habitar el museo, habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con adultos mayores en el Museo de la Ciudad de Quito</b>	
Paulina Vega, Carolina Navas Guzmán.....	307

# PROGRAMA

## 04 de noviembre

11:00 a 12:30 Sesión inaugural | Acto de apertura | Saludo de las autoridades

Presidenta de ICOM Argentina, Dra. Nelly Decarolis | Presidenta de ICOFOM LAM, Lic. Olga Nazor | Presidente de ICOFOM, Dr. Bruno Brulon Soares

Introducción al tema “Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña: Fundamentos epistemológicos” por Lic. Olga Nazor, Presidenta de ICOFOM LAM

14:00 a 15:00 Conferencia Magistral de Apertura “Reflexiones teóricas sobre la definición de museos” por Mgter Fernando Navarro (ISHIR/UNR-CONICET)

15:30 a 17:30 Conversatorio interdisciplinario: “Implicancias del hecho de definir”, con:

Dr. Luiz Carlos Borges (PPG-PMUS UNIRIO/MAST), Mgter Melissa Regina Campos Solorzano (Universidad Tecnológica de El Salvador), Magter Celina Hafford (ICOM Delegación Córdoba), Dr. Vinicius Monção (FEUSP)

Coordinado por: Mgter Fernando Navarro (ISHIR/UNR-CONICET)

## 05 de Noviembre

11:00 a 11:30 Apertura de las sesiones | Informaciones generales y metodologías de trabajo. Dra. Luciana Menezes de Carvalho

11:30 a 12:30 Conferencia Magistral. Revisitando los clásicos: 2020 año Nelly Decarolis, por Profa. Mónica Gorgas

13:30 a 14:30 Conferencia Magistral. Museología y enfoques críticos, por Profa. Alejandra Peña Gill (Casa Cultural Takuapú)

14:30 a 16:30 **Conversatorio Mesa 2 - Revisitando los clásicos: 2020 año Nelly Decarolis, Coordinado por Raquel Pontet (Uruguay)** con:

Luis Alegría Licuime (Chile), Lucia Astudillo (Ecuador), Karina Durand (México), Eva Beatriz Guelbert de Rosenthal (Argentina)

17:00 a 20:00 Reuniones de trabajo Mesas 01 y 03

**Mesa 01, Reflexiones teóricas sobre la definición de museo | Reflexões teóricas sobre a definição de museu | Theoretical considerations on the museum definition**

**Coordinada por Anabella Coronado y Fábio Hering:**

17:10 Paola Araiza Bolaños, con “Hacia una nueva definición desde la óptica de la función educativa”

17:20 Jeanette de la Cerda Donoso, con ““Museo”, término, nudo de conocimientos y epistemología latinoamericana. Los arduos caminos de su definición”

17: 30 Debates

17:50 Juliana Maria de Siqueira, com “Contribuições do pensamento decolonial latino-americano para uma definição interculturalizante de museu”

18:00 Susana Nunes Taulé Piñol & Luiz Ernesto Merkle, com “No lugar da exatidão, profundidade: os museus como fonte de passagem de elos na cadeia de comunicação discursiva”

18:10 Debates

18:30 Zita Possamai, com “Educação: um termo a ser incluído na definição de museu?”

18:40 Anna Paula da Silva, com “A noção museu em debate: teorias e práticas brasileiras”

18:50 Debates

19:10 Victoria Guzman, with “Decolonizing the museum: a necessary utopia”

19:20 Angélica Avila Meléndez, con “Museología del Disenso. Proceso museal, museo como aparato y situaciones comunicacionales alternas”

19:30 Debates

### **Mesa 03, Museología y enfoques críticos | Museologia e enfoques críticos | Museology and critical approaches**

**Coordinada por Hector Valverde y Aline Ramos Santiago Guimarães:**

17:10 Florencia Croizet, con “Lineamientos para la apertura curatorial en museos latinoamericanos”

17:20 Virginia Fernanda González, con “Experiencia museal”

17: 30 Debates

17:50 Idanise Hamoy e Alan Bittencourt, com “O museu do futuro e o futuro do museu”

18:00 Diogo Jorge de Melo e Josiane de Fátima Lourenço, com “Uma visita ao Museu Afrofuturista: caminhos para uma Museologia antirracista a partir da literatura ficcional”

18:10 Debates

18:30 Débora Menezes, Diego Bevilaqua & Douglas Falcão, com “Investigação do Público Ausente no Território de Centros e Museus de Ciências: caminhos para a cidadania e o engajamento”

18:40 Vinicius Monção e Silvilene Morais, com “Não-ditos e indizíveis: enfrentamentos sobre aquilo que não se quer, não se pode ou não se consegue ver nos processos museológicos”



18:50 Debates

19:10 Leonardo Moreira-Gonçalves, com “As formas e as funções de um museu comunitário: o museu dos pobres nos assentamentos de reforma agrária de Rosana, São Paulo, Brasil”

19:20 Cristina Medeiros Schmalfluss e Daniel M. Viana de Souza, com “A representação feminina nos museus brasileiros: possíveis relações entre Museologia e feminismos”

19:30 Debates

## **06 de Noviembre**

11:00 a 13:00 Reuniones de trabajo Mesas 01 y 03

### **Mesa 01: discusiones**

### **Mesa 03: continuación de las presentaciones y discusiones:**

11:10 Mauricio Vanheusden, con “Museología de pueblos indígenas. Un enfoque de derechos”

11:20 Paulina Vega, Carolina Navas Guzmán, con “Habitar el museo-habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con adultos mayores en el museo de la ciudad”

11:30 Debates

11:40 Alejandra Panozzo Zenere, con “Aciertos y desacierto a la hora de convocar al otro en el ser y hacer museológico”

11:50 Janaína Xavier, Sergio Henrique Santos e Sarah Sena, com “Deslocamentos do patrimônio cultural musealizado”

12:00 Debates

14:30 a 16:00 Finalización de las reuniones de trabajo Mesas 01 y 03

16:30 a 17:00 Informe de las mesas de trabajo

17:00 a 18:30 Asamblea General de ICOFOM LAM

18:30 a 19:00 Ceremonia de Cierre del XVIII Encuentro del ICOFOM LAM

# PRESENTACIÓN

**Lic. Prof. Olga Nazor**

Presidente de ICOFOM LAM en el momento del evento (2020)

XXVIII Encuentro Regional del “Hacia una definición de museo en perspectiva latinoamericana y caribeña. Fundamentos epistemológicos” fue el primer evento de ICOFOM LAC realizado íntegramente en modalidad virtual. Al igual que otros organismos, el Subcomité de Museología tuvo que reconsiderar y evaluar su modalidad de reunión anual, puesto que a causa de las limitaciones en el tránsito internacional, y las disposiciones intramuros en cada país, debido a la pandemia COVID19, dejaron en claro que pensar en términos de presencialidad en el foro, constituía una verdadera utopía.

El generoso gesto del Museo ITAIPU Tierra Guaraní de alojar al evento en su plataforma más la provisión de asistencia técnica durante los días en que se desarrolló el Encuentro, fue determinante del éxito de las jornadas de intensos debates, aportes e intercambios entre los numerosos asistentes de la región de América Latina y el Caribe que, aportando diferentes puntos de vista sobre las temáticas, generaron conclusiones integradoras de la realidad museológica regional.

La temática elegida para el evento fue una respuesta a la resolución emanada de ICOM en la Conferencia General de 2019, tendiente a continuar con la revisión de la definición de museo. En este caso, dicha revisión se realizó desde los fundamentos epistemológicos de la misma y desde una perspectiva latinoamericana y caribeña con el propósito de aportar la mirada regional a la discusión global establecida para 2020.

El acto de apertura estuvo presidido por la Lic. Olga Nazor presidente de ICOFOM LAC, el Dr. Bruno Brulon Soares presidente de ICOFOM, y la Dra. Nelly Decarolis presidenta del Comité Argentino de ICOM. La conferencia magistral de apertura estuvo a cargo del Mgter Jorge Fernando Navarro de Argentina, seguida de las conferencias de apertura de la mesa de Museología Crítica y la mesa Revisitando los Clásicos, año 2020 destinada a la obra de Nelly Decarolis, impartidas por la Prof. Alejandra Peña Gil de Paraguay y la Prof. Mónica Gorgas de Argentina.

Las deliberaciones comenzaron a partir de un conversatorio integrador de la temática a cargo de Dr. Luiz Carlos Borges de Brasil, la Mgter Melissa Regina Campos Solorzano de El Salvador, la Mgter Celina Hafford de Argentina y el Dr. Vinicius Monção de Brasil.

El XXVIII Encuentro culminó con la Asamblea General y elección de autoridades para la nueva Junta Directiva que regirá en el período 2020/2023, quedando constituida por Luciana Menezes de Carvalho

(Brasil) como presidenta, secundada por Melissa Campos Solorzano (El Salvador), Scarlett Galindo Monteagudo (México), Vinicius de Moraes Moncao (Brasil), Anabella Coronado (Guatemala), Elisa Mencos Quiroa (Guatemala), Carlos Vazquez (México), Raquel Pontet (Uruguay), Ana Burró (Paraguay), Natalie Mc Guire-Batson (Barbados), Manuelina Duarte (Brasil), Hugo Calle Forrest (Ecuador).

ICOFOM LAC agradece a la Mgter. Celina Hafford, de la Delegación Córdoba del Comité Argentino de ICOM, por su valiosa asistencia en la logística del Encuentro y a la Dra. Mirtha Alfonso Monjes del Museo ITAIPÚ Tierra Guaraní, por su valiosa tarea a cargo de la plataforma informática. Agradecemos también a los colegas que integraron el Comité Electoral: Sandra Escudero, Luiz Carlos Borges y Mónica Gorgas. Y a los colegas Raquel Pontet, Fabio Hering, Anabella Coronado, Aline Ramos, Santiago Guimaraes y Héctor Valverde, por su tarea de coordinación de las Mesas.

## **Sumario**

### **Mesa 1. Reflexiones teóricas sobre la definición de museo**

En la conferencia magistral de apertura, Navarro sostiene que el arribo a una definición de museo es una cuestión compleja en términos de que no puede eludir una consideración precisa acerca de tres medulares aspectos. Ellos son su misión, el posicionamiento sobre el propio horizonte de historicidad y una indicación referida a las proyecciones respecto de su futuro. Nunes Taulé Piñol y Merkle refieren a un estudio de caso aportando elementos de debate sobre el museo como instancia relacional entre el yo y el otro, a partir del análisis de un diorama, analizándolo desde el modelo de pensamiento dialógico de Mikhail Bajtín. De la Cerda Donoso, reflexiona sobre algunas características de las definiciones formales marcando algunos rasgos distintivos a partir de categorizaciones y análisis de términos y estructuras. Propone resolver algunos déficits de la nueva definición adecuándola por región. da Silva analiza algunas nociones que se tienen acerca de la naturaleza del museo en el contexto brasileiro, a partir de la comparación de las nociones de organismos Internacionales y de las comunidades y redes locales de la museología. Guzmán, refiere a la historia colonial compartida en América Latina y el Caribe y de cómo los museos desempeñan un papel clave a la hora de enmarcar ciertas historias al tiempo que invisibilizan otras, lo que colabora a perpetuar narrativas hegemónicas heredadas del colonialismo. Avila Meléndez habla del proceso museal e invita a considerar el pensamiento de Déotte referido al museo como aparato, como una alternativa para poner en relieve el modo en que el museo configura lo sensible.

### **Mesa 02. Revisitando a los clásicos: Año Nelly Decarolis**

Mónica Gorgas en su conferencia magistral aborda el perfil de Nelly Decarolis, centrando su análisis en su dilatada trayectoria profesional,

enfocada al desarrollo de la museología como disciplina científica y académica. Destaca la importancia que la teórica argentina ha dado al intercambio y la comunicación de conocimientos en la región. Astudillo Loor realiza una crónica de las actuaciones de Decarolis en los diferentes eventos de ICOFOM LAC, de las cuales extrae textos de la autora, que ponen de manifiesto su pensamiento y las líneas de desarrollo teórico en el tratamiento de temas claves que propiciaron el desarrollo de la museología en la región latinoamericana y caribeña. Rosenthal destaca en Decarolis, las facetas y concepciones que, en su pensamiento, conforman un nexo de unión estrecho entre la teoría y la praxis, y pone de relevancia su tarea de rescate del pensamiento museológico latinoamericano. Durand despliega un compendio de recuerdos de momentos clave de la gestión de Decarolis al frente del subcomité, referidos tanto a su capacidad de comunicación teórica de la disciplina museológica, como sus cualidades y valores en el ejercicio de su liderazgo en la región.

### **Mesa 03. Museología y enfoques críticos**

Peña Gill, en su conferencia magistral manifiesta que el proceso de una museología decolonial implica una interpelación constante a conceptos inherentes de la práctica museológica clásica, además de un cambio de paradigma de los postulados heredados. Y que la nueva definición, no debería plantearse como discurso único y excluyente, sino como múltiple y dialogante. Croziet relata procesos de apertura cuir que el colectivo LGBTQ+, ha logrado instalar en los museos a pesar del sentido patriarcal y heteronormado que tradicionalmente ha caracterizado a estas instituciones. Gonzalez refiere al efecto que los conceptos ficcionalidad, agenciamiento, patrimonialización, legado, artefacto y contextualización, ejercen sobre la institución museológica al momento de reflexionar sobre ella. De Melo y Lourenço a partir del análisis de una obra literaria, y basados en el concepto de imaginación museal, proponen la concepción de un museo afrofuturista. Menezes, Bevilaqua y Falcão, reflexionan sobre el papel social de los museos de ciencia desde el diálogo establecido con el público en situación de vulnerabilidad socioeconómica. Moreira-Gonçalves y Giovane ponen en evidencia y discuten algunas de las formas y funciones innovadoras de un museo localizado en asentamientos de reforma agraria en un municipio de Brasil.

Vanheusden considera que la igualdad de derechos es esencial en el proceso de descolonización de los museos, por lo que debe ser incluida en la definición de museo como fin primordial. Vega Ortiz y Navas Guzmán proponen un modelo de la mediación comunitaria, como un componente dentro de los procesos museológicos, que promulga la participación activa y en colaboración mutua de las comunidades dentro de los museos.

# APRESENTAÇÃO

**Prof.<sup>a</sup> Olga Nazor**

Presidente do ICOFOM LAM no momento do evento (2020)

O XXVIII Encontro Regional da "Para uma definição de museu na perspectiva da América Latina e Caraíbas. Fundamentos epistemológicos" foi o primeiro evento do ICOFOM LAC a ser realizado inteiramente *online*. Tal como outras organizações, o Subcomitê de Museologia teve de reconsiderar e avaliar a sua modalidade de reunião anual, uma vez que as limitações ao trânsito internacional e as disposições internas em cada país, devido à pandemia da COVID19, tornaram claro que pensar em termos de estar presente no fórum era uma verdadeira utopia.

O generoso gesto do Museu ITAIPU Terra Guarani em acolher o evento na sua plataforma, mais a prestação de assistência técnica durante os dias do Encontro, foi determinante para o sucesso dos dias de intensos debates, contribuições e intercâmbios entre os numerosos participantes da região da América Latina e do Caribe que, contribuindo com diferentes pontos de vista sobre os temas, geraram conclusões integrando a realidade museológica regional.

O tema escolhido para o evento foi uma resposta à resolução emitida pelo ICOM na Conferência Geral de 2019, com o objetivo de prosseguir com a revisão da definição de museu. Neste caso, a revisão foi realizada a partir dos fundamentos epistemológicos da definição e de uma perspectiva latino-americana e caribenha com o objetivo de contribuir com uma perspectiva regional para a discussão global estabelecida para 2020.

A cerimônia de abertura foi presidida por Olga Nazor então Presidente do ICOFOM LAM, Dr. Bruno Brulon Soares, Presidente do ICOFOM, e Dra. Nelly Decarolis, Presidente do Comité Argentino do ICOM. A palestra de abertura foi dada por Jorge Fernando Navarro, da Argentina, seguida das palestras de abertura da mesa de Museologia Crítica e da mesa Revisitando os Clássicos ano 2020, dedicada ao trabalho de Nelly Decarolis, dadas pela Profa. Alejandra Peña Gil, do Paraguai, e pela Profa. Mónica Gorgas, da Argentina.

As deliberações começaram com uma discussão integradora do tema pelo Dr. Luiz Carlos Borges, do Brasil, por Melissa Regina Campos Solorzano, de El Salvador, por Celina Hafford, da Argentina e pelo Dr. Vinicius Monção, do Brasil.

A XXVIII Reunião culminou com a Assembleia Geral e eleição de autoridades para o novo Conselho de Administração com mandato para o período 2020/2023, sendo constituída por Luciana Menezes de Carvalho (Brasil) como Presidente, secundada por Melissa Campos Solorzano (El

Salvador), Scarlett Galindo Monteagudo (México), Vinicius de Moraes Monção (Brasil), Anabella Coronado (Guatemala), Elisa Mencos Quiroa (Guatemala), Carlos Vazquez (México), Raquel Pontet (Uruguai), Ana Burró (Paraguai), Natalie Mc Guire-Batson (Barbados), Manuelina Duarte (Brasil) e Hugo Calle Forrest (Equador).

O ICOFOM LAC agradece a Celina Hafford, da Delegação de Córdoba do Comité Argentino do ICOM, pela sua valiosa assistência na logística do Encontro e à Dra. Mirtha Alfonso Monjes do Museu ITAIPU Tierra Guarani, pelo seu valioso trabalho à frente da plataforma informática. Também gostaríamos de agradecer aos nossos colegas que foram membros da Comissão Eleitoral: Sandra Escudero, Luiz Carlos Borges e Mónica Gorgas. E aos nossos colegas Raquel Pontet, Fabio Hering, Anabella Coronado, Aline Ramos, Santiago Guimarães e Héctor Valverde, pelo seu trabalho de coordenação das mesas.

## **Sumário**

### **Mesa 1. Reflexões teóricas sobre a definição de um museu**

Na palestra de abertura, Navarro argumenta que chegar a uma definição de museu é uma questão complexa em termos do fato de que não pode evitar uma consideração precisa de três aspectos centrais. Estes são sua missão, o posicionamento de seu próprio horizonte de historicidade e uma indicação de suas projeções futuras. Nunes Taulé Piñol e Merkle referem-se a um estudo de caso fornecendo elementos de debate sobre o museu como uma instância relacional entre o eu e o outro, baseado na análise de um diorama, analisando-o a partir do modelo de pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin. De la Cerda Donoso reflete sobre algumas características das definições formais, marcando algumas distinções com base em categorizações e análise de termos e estruturas. Propões resolver alguns déficits da nova definição adequando-a por região. Da Silva analisa algumas noções sobre a natureza do museu no contexto brasileiro, com base na comparação das noções de Museologia das organizações internacionais e das comunidades e redes locais. Guzmán se refere à história colonial compartilhada da América Latina e do Caribe e como os museus desempenham um papel fundamental no enquadramento de certas histórias enquanto tornam outras invisíveis, o que ajuda a perpetuar as narrativas hegemônicas herdadas do colonialismo. Avila Meléndez fala sobre o processo do museu e nos convida a considerar o pensamento de Déotte sobre o museu como um aparelho, como uma alternativa para destacar a forma como o museu configura o sensível.

### **Mesa 02. Revisitando os clássicos: Ano Nelly Decarolis**

Em sua palestra principal, Mónica Gorgas analisa o perfil de Nelly Decarolis, focalizando sua análise em sua longa carreira profissional, que se concentrou no desenvolvimento da museologia como disciplina científica

e acadêmica. Ela destaca a importância que a teórica argentina tem dado ao intercâmbio e à comunicação de conhecimentos na região. Astudillo Loo realiza uma crônica das atuações de Decarolis nos diferentes eventos do ICOFOM LAC, dos quais extrai textos da autora que destacam seu pensamento e as linhas teóricas no tratamento de questões-chave que levaram ao desenvolvimento da Museologia na região da América Latina e Caribe. Rosenthal destaca em Decarolis as facetas e concepções que, em seu pensamento, formam uma estreita ligação entre teoria e prática, e destaca sua tarefa de resgatar o pensamento museológico latino-americano. Durand desdobra um compêndio de memórias de momentos-chave na gestão de Decarolis à frente do subcomitê, referindo-se tanto à sua capacidade de comunicação teórica da disciplina museológica quanto às suas qualidades e valores no exercício de sua liderança na região.

### **Mesa 03. Museologia e abordagens críticas**

Peña Gill, na sua palestra principal, afirmou que o processo de uma museologia descolonial implica um questionamento constante dos conceitos inerentes à prática museológica clássica, bem como uma mudança de paradigma dos postulados herdados. E que a nova definição não deve ser abordada como um discurso único e exclusivo, mas sim como um discurso múltiplo e dialógico. Croziet relaciona processos de abertura que o coletivo LGBTIQ+ conseguiu instalar em museus apesar do sentido patriarcal e heteronormativo que tradicionalmente tem caracterizado estas instituições. Gonzalez refere-se ao efeito que os conceitos de ficcionalidade, agência, patrimonialização, legado, artefato e contextualização têm na instituição museológica ao reflectir sobre a mesma. De Melo e Lourenço, com base na análise de uma obra literária e no conceito de imaginação museológica, propõem a concepção de um museu afrofuturista. Menezes, Bevilaqua e Falcão, refletem sobre o papel social dos museus de ciência a partir do diálogo estabelecido com o público numa situação de vulnerabilidade socioeconômica. Moreira-Gonçalves e Giovane destacam e discutem algumas das formas e funções inovadoras de um museu localizado em assentamentos de reforma agrária num município brasileiro.

Vanheusden considera que a igualdade de direitos é essencial no processo de descolonização dos museus e deve ser incluída na definição de um museu como um objetivo principal. Vega Ortiz e Navas Guzmán propõem um modelo de mediação comunitária como componente dentro dos processos museológicos que promove a participação ativa e colaborativa das comunidades dentro dos museus.

## Conferencia Magistral de Apertura

### Reflexiones teóricas acerca de la definición de museo

**Fernando Navarro**

Investigaciones Socio-Históricas Regionales (ISHIR/UNR-CONICET)  
Escuela de Museología de Rosario (Municipalidad de Rosario), Argentina

navarro@ishir-conicet.gov.ar

#### Resumen

La reflexión acerca de qué es el museo se ha manifestado con fuerza a lo largo de todo el proceso de constitución y validación que el campo museológico realizó con el fin de ser reconocido como ciencia. Toda definición de un objeto epistémico se compone de tres dimensiones: descriptiva, prescriptiva y valorativa. La primera dimensión reconoce la existencia, en las diversas sociedades, del fenómeno que llamamos museo. La segunda brinda una afirmación prescriptiva; ella no constata lo que el fenómeno museo es, sino que declara lo que debe ser, y establece los fines que permiten identificarlo como tal. La tercera dimensión, vinculada a la praxis, presenta, finalmente, un carácter valorativo, ya que interpela a los sujetos para que asuman un compromiso y una responsabilidad respecto del fenómeno museo.

Desde una perspectiva fenomenológica, sostendremos que hay tres elementos que ninguna definición sobre el museo puede eludir, a saber: una consideración precisa acerca de su misión, un posicionamiento sobre el propio horizonte de historicidad y una indicación referida a las proyecciones respecto de su futuro. Como vemos, se trata de una cuestión altamente compleja. Sin embargo, más allá de la complejidad que en sí supone un cambio de definición sobre el museo, existe algo a lo cual nunca debería renunciarse, esto es, a la pregunta misma, dada la fuerza sostenida que la extensión del museo como fenómeno ha presentado durante todo el siglo XXI

**Palabras clave:** Epistemología; Dimensiones de la definición de museo; Fenomenología.

#### Resumo

A reflexão sobre o que é o museu tem se manifestado fortemente ao longo do processo de constituição e validação que o campo museológico realizou para ser reconhecido como ciência. Toda definição de objeto epistêmico é composta por três dimensões: descritiva, prescritiva e avaliativa. A primeira dimensão reconhece a existência, em diferentes sociedades, do fenômeno



que chamamos museu. O segundo fornece uma declaração prescritiva; não indica o que o fenômeno museu é, mas declara como deveria ser, estabelece os fins que permitem identificá-lo como tal. A terceira dimensão, vinculada à práxis, apresenta, por fim, um caráter avaliativo, uma vez que desafia os sujeitos a assumirem um compromisso e responsabilidade com relação ao fenômeno de museu.

Do ponto de vista fenomenológico, argumentaremos que há três elementos aos quais uma definição do museu não pode contornar: uma análise precisa da sua missão, um posicionamento sobre o próprio horizonte de historicidade e uma indicação das projecções para o futuro. Como vemos, trata-se uma questão altamente complexa. No entanto, para além da complexidade que implica uma mudança na definição do museu, há algo a que nunca deve ser renunciado, ou seja, a própria questão, dada a força sustentada que a extensão do museu como fenômeno tem apresentado ao longo o século XXI.

**Palavras-chave:** Epistemologia; Dimensões da Definição de Museu; Fenomenologia.

### **Abstract**

The reflection on what is the museum has been strongly manifested throughout the process of constitution and validation that the museological field has carried out to be recognized as science. Every definition of epistemic object is composed of three dimensions: descriptive, prescriptive and evaluative. The first dimension recognizes the existence, in different societies, of the phenomenon we call the Museum. The second provides a prescriptive statement; does not indicate what the museum phenomenon is, but declares as it should be, establishes the purposes that allow to identify it as such. The third dimension, linked to praxis, finally presents an evaluative character, since it challenges the subjects to assume a commitment and responsibility in relation to the Museum phenomenon.

From the phenomenological point of view, we will argue that there are three elements to which definition of the Museum cannot be circumvent: an accurate analysis of its mission, a positioning a position on the historicity horizon itself and an indication of the projections for the future. As we see, it is a highly complex issue. However, beyond the complexity that implies a change in the definition of the Museum, there is something that should never be renounced: the question, given the sustained strength that the extension of the Museum as a phenomenon has presented throughout the 21st century.

**Keyword:** Epistemology; Dimensions of the Museum Definition; Phenomenology.

Quiero comenzar agradeciendo la hospitalidad del ICOFOM LAC y de su presidenta, la Lic. Olga Nazor, por la invitación a que presente aquí algunas ideas acerca de la relación entre la epistemología y el proceso de definición científica del museo.

Para referirnos a dicho proceso de definición, debemos recordar, ante todo, el modo en que se configuró la epistemología dentro del pensamiento occidental, ya que el sujeto político —el ciudadano— y el sujeto del conocimiento científico de la ciencia moderna, surgidos al mismo tiempo —en el siglo XVII—, reforzaron los rasgos dicotómicos de este pensamiento. Así, el modelo de conocimiento moderno priorizó lo *objetivo, universal, racional, abstracto, público, los hechos, la mente, lo literal* frente a lo *subjetivo, particular, emocional, concreto, privado, los valores, el cuerpo, lo metafórico* (Maffía, 2008). Fue en este marco que se consagró al museo como una representación de la modernidad, puesto que en él sujetos y objetos tomaban los lugares que les habían sido determinados por el modelo epistemológico.

Dicho modelo estructuró un sujeto capaz de objetividad, es decir, apto para separar sus propios intereses y para adquirir una visión de los distintos aspectos del mundo sin ponerse en juego él mismo en tanto sujeto que plasmaba esa mirada. Desde la Modernidad heroica, se estableció, entonces, una neta separación entre el sujeto y el mundo; ante este último, el sujeto debía actuar como una especie de espejo, capaz de reflejar sus leyes y a los objetos tal como son. No se admitía, en modo alguno, que cada sujeto construyera una perspectiva individual. De esta manera, se intentaba garantizar la neutralidad valorativa, la cual se expresa por igual a través el sujeto ciudadano, del sujeto de conocimiento de la ciencia y del sujeto visitante del museo moderno. Ninguno de ellos pone en juego sus valores o sus emociones a la hora de producir el conocimiento, y tampoco al momento de funcionar dentro de las instituciones en el espacio público. Por el contrario, ostentan su habilidad para neutralizar las emociones (Díaz de Kóbila, 2003).

Así, el sujeto domina y borra su propia subjetividad. Él, simplemente, testimonia aquello que observa para que cualquier otro sujeto tome su lugar y apruebe si lo que ha sido descrito resulta ser verdadero o no. La epistemología, como disciplina filosófica de legitimación del saber, establece, por lo tanto, las condiciones y los criterios que operan un control entre distintos sujetos. Sin embargo, no deja de sorprender que dicha disciplina, surgida para establecer una línea de demarcación entre la ciencia y la mera opinión, trace ese límite, precisamente, a partir de los productos de la ciencia. Vemos así la tarea que se configura para la epistemología, a saber, la de vigilar que se haya dado cumplimiento a la condición de neutralizar las emociones, de excluir los valores, de prescindir de las preferencias e inclinaciones y de garantizar que se haya producido un testimonio neutral —estos principios constituyeron las bases sobre las cuales la institución museo se fue configurando dentro del espacio público moderno—. El sujeto del conocimiento y el visitante del museo se instituyeron, en consecuencia, como modelos abstractos que, justamente por esta condición, permiten que cualquier otro sujeto pueda llevar adelante

el mismo proceso sin alterar el resultado final. De igual modo, el ideal de ciudadanía ha establecido que cada sujeto, por ser libre e igual, vale lo mismo que otro —de allí la fórmula liberal que indica que “un hombre vale un voto”, sin importar cuáles sean sus condiciones particulares. La ciudadanía se presenta, entonces, como un cúmulo de capacidades universales y no como el efectivo ejercicio de derechos de cada sujeto (Maffía 2008).

Este modelo abstracto, con vistas a lograr la objetividad y la consecuente neutralidad valorativa, ha propuesto, desde sus mismos inicios, excluir del campo del conocimiento a las emociones y convertir al lenguaje en un instrumento que funcione de manera tal que todo enunciado resulte en una clara literalidad. Lograr la literalidad significa facilitar que el conocimiento científico no enfrente otro obstáculo más que el de producir una descripción exacta del mundo, un ideal que el museo asumió como propio y que marcó a esta institución al punto de que aún se hace necesario debatir cómo definirla más allá de la modernidad (Maffía, 2020).

La ciencia así concebida exige, por tanto, la creación de un lenguaje específico que le permita asegurar la referencia. Se aspira a que, en él, cada cosa tenga su nombre, y a evitar, por este medio, los errores derivados de la ambigüedad del lenguaje natural. He aquí el principal modo por el cual la ciencia moderna ha logrado, asimismo, que el sujeto desaparezca como constructor de una interpretación sobre el mundo, para quedar condenado, en cambio, a desempeñarse como un mero testigo cuyo deber es dar cuenta de lo observado de manera directa —de tal modo que cualquier otro pudiera saber, exactamente, a qué se refiere—.

Sin embargo, en su obra *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental*, Edmund Husserl (2008) ya advertía acerca del excesivo valor adjudicado a las representaciones científicas, debido a lo cual estas terminan por recubrir el mundo inmediato y subjetivo y referido a la vida concreta de cada uno de los seres humanos. El problema de este modelo político y científico, moderno y dicotómico, según Husserl, es el subjetivismo, en cuyo límite se hallan el solipsismo y el individualismo. En el plano del conocimiento, el sujeto reflexiona sobre los contenidos de su conciencia, pero ¿cómo se sale de la conciencia?, ¿cómo se salta la trampa del encierro solipsista de la conciencia para devolverle al mundo su realidad objetiva? Lo que el filósofo alemán quiere probar es, por una parte, que el sujeto tiene representaciones internas, pero, además y fundamentalmente, que el mundo existe. Para Husserl, el conocimiento se revela como aquello que los sujetos construyen colectivamente puesto que habitan un mundo en común cuya existencia va más allá de la mera serie de autoconciencias cerradas sobre sí mismas. La fenomenología, entonces, toma el camino del subjetivismo entendido como posibilidad para salir del solipsismo. Así, repara en el vínculo que los sujetos sostienen unos con otros. Para salir del solipsismo, cada sujeto encuentra, entre los contenidos de la propia conciencia, a otros sujetos, a los que concibe como iguales a sí.

Al recurrir a la existencia de otros sujetos y a la reconstrucción de la legitimidad del mundo mediante la intersubjetividad, Husserl (2008) mostró su originalidad filosófica e hizo un aporte decisivo a la filosofía. Dicho aporte es el que nos ofrece hoy una oportunidad especialmente provechosa para revisar la definición del museo en la actualidad. Sucede que, en virtud de la perspectiva propuesta en *Crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental* —que ha sido señalada por ello como el testamento político de su autor—, es posible pensar que la conformación de las sociedades implica una distribución igualitaria y comunitaria de las capacidades cognitivas y epistémicas, y que el conocimiento es fruto de una construcción colectiva.

En este camino de considerar que la constitución del *alter ego* tiene lugar a través de la empatía, Husserl (2008) define al otro como un *otro yo* capaz de constituir el mundo a través de su conciencia, es decir, como alguien que ostenta una capacidad idéntica a la que cualquier hombre puede hallar, reflexivamente, en sí mismo. En la medida en que ningún hombre tiene acceso inmediato a la conciencia del otro, cuenta, en cambio, con la posibilidad de atribuir a los otros hombres aquellas capacidades que podría hallar en sí. En primera instancia, el otro es percibido como un cuerpo, lo cual no implica abarcar ni su subjetividad ni su capacidad constitutiva; solo la empatía permite que se le atribuya ser un sujeto con una conciencia que es, a su vez, constituyente del mundo.

El proceso de la empatía en sus diversos estadios permite a cada sujeto, según Husserl (2008), ponerse en el lugar del otro, a través del “como si” de la imaginación. Se establece, entonces, un juego de perspectivas; desde el punto de vista de un sujeto dado, el mundo se presenta de cierta manera, pero si ese sujeto estuviera en el lugar de otro, agregaría una nueva mirada; de este modo, a cada quien le sería posible asumir las múltiples perspectivas ofrecidas por otros tantos sujetos. Es así como Husserl propone que el mundo se legitima intersubjetivamente en la medida en que cada conciencia individual tiene la capacidad de trascendencia; ninguna de ellas puede arrogarse conocer la totalidad del mundo como objeto. Como consecuencia de esta tesis, se comprende que los sujetos sean iguales en su capacidad de constituir y compartir un mundo, al que Husserl designa como *Lebenswelt*, mundo de la vida; este, precientífico, se presenta como condición necesaria para que todos los discursos puedan circular.

Así, este enlace originario de los seres humanos resulta ser el suelo propicio sobre el cual va a sustentarse el mundo de la ciencia, cuya crítica es fundada por Husserl, precisamente, en el hecho de que esta parece haber olvidado que cada ser humano se constituye junto al otro —más todavía, el uno es en el otro—. Sin el mundo de la vida, no habría ninguna posibilidad de conjugar reglas para establecer la construcción interpretativa que hacen la ciencia en general y la museología en particular. Ambas han olvidado, frecuentemente, que el requisito previo para su propia constitución resulta ser que todo sujeto considere al otro como un *alter ego* —es decir, como un “otro yo”—.

Desde la óptica fenomenológica, cualquier objeto tiene infinitas perspectivas posibles, cualquier sujeto tiene infinitas perspectivas posibles; nadie puede acceder a todas ellas, pero puede haber una constitución intersubjetiva que permita completar, de la manera más perfecta alcanzable, esa mirada sobre el mundo y sobre lo que cada uno es como sujeto. Estas afirmaciones abren la vía de un nuevo ideal de museo, comprometido con una definición de la institución capaz de dar lugar al juego de la identidad y de la diferencia.

El motivo de la crisis vislumbrada por Husserl, entonces, radica en una pérdida de sentido que se genera por haber olvidado dicho enraizamiento común. Las crisis —que pueden afectar tanto nuestras vidas personales como comunitarias— se hallan motivadas, ante todo, por el olvido en el que se sumen los seres humanos de ser ellos mismos quienes producen el sentido.

En el modelo fenomenológico, por otra parte, el lenguaje, decisivo para establecer definiciones científicas, se muestra más cercano a la metáfora que a la literalidad. Se afirma que los seres humanos conocen a partir de los instrumentos de comprensión que ya poseen y, en consecuencia, al incorporar y ajustar nuevos conocimientos de las cosas a las capacidades de interpretación con que ya cuentan, el avance científico nunca puede darse de manera neutral. El conocimiento termina por efectuar una transferencia de sentido que se ajustará al resto del sistema de conocimientos y de experiencias previos. Sin embargo, ni las metáforas ni las emociones se hallaban valoradas, en el modelo epistemológico dominante, como instrumentos capaces de permitir que se comprenda y se otorgue significado a la realidad; se las consideraba, por el contrario, como obstáculos epistemológicos que debían ser eliminados a fin de preservar la neutralidad valorativa. De este modo, en lugar de reconocer que son los sujetos quienes, a través de él, ofrecen sentido y significado al mundo, se consagró al lenguaje como lo único que produce significación. Tal idea, que ha sido ha sido privilegiada por la filosofía de la mente tanto como por la del lenguaje, se contrapone a lo propuesto por la filosofía de la escucha. Esta última intenta mostrar, en cambio, que son los sujetos los que interpretan, y quienes devuelven esa comprensión al mundo a través de sus palabras o sus actos.

Vemos así como las diferentes concepciones señaladas determinan la noción de verdad que les es posible sustentar. Por lo general, solo se aceptan o la noción de verdad como adecuación entre las palabras y las cosas —el correspondentismo gnoseológico— o la noción de verdad como coherencia —aquí, el lenguaje se considera autosubsistente, y se evalúa su grado de fuerza explicativa, es decir, que no haya en el enunciado contradicción alguna—. No obstante, en cualquiera de estos casos, se deja de lado, nuevamente, la verdad entendida como “constitución intersubjetiva”, para la cual, por definición, solo puede ser verdadero aquello que ha sido legitimado por todas las miradas. Ese horizonte de sentido logrado, sin embargo, nunca puede acordarse de una vez y para siempre; por el contrario, se trata de un proceso dialógico al cual se comprometen todos los sujetos (Maffía, 2008).

¿Cómo podríamos, entonces, definir, desde una perspectiva fenomenológica, a eso que designamos como museo? A partir de un triedro, compuesto por las siguientes dimensiones: descriptiva, prescriptiva y valorativa. La primera dimensión reconoce la existencia, en las diversas sociedades, del fenómeno que llamamos museo. La segunda brinda una afirmación prescriptiva; ella no constata lo que el fenómeno museo es, sino que declara lo que debe ser, y establece los fines que permiten identificarlo como tal. La tercera dimensión, vinculada a la praxis, presenta, finalmente, un carácter valorativo, ya que interpela a los sujetos para que asuman un compromiso y una responsabilidad respecto del fenómeno museo.

La reflexión acerca de qué es el museo se ha manifestado con fuerza a lo largo de todo el proceso de constitución y validación que el campo museológico realizó con el fin de ser reconocido como ciencia. Al respecto, resulta interesante un aporte de Peter Van Mensch (1987) en el que se aprecia, una vez más, su agudeza para clarificar desde un punto de vista metodológico-epistemológico los problemas de la museología y del fenómeno museo. Durante el simposio de ICOFOM en Espoo (Finlandia), en 1987, se presentaron, según Van Mensch, dos puntos de vista claramente diversos respecto del contenido de una definición de museo. Según un primer grupo, la definición que debía adoptarse tenía que enfatizar los elementos diferenciadores e indicar las propiedades distintivas del museo. Van Mensch se refiere a esta como un tipo de definición esencialista, caracterizada por su tendencia a lo descriptivo, y cuya meta es revelar, precisamente, la *esencia* de la institución. El segundo grupo, por su parte, proponía —según el estudioso holandés— una definición del fenómeno de los museos orientada a abarcar la mayor variedad posible de instituciones, en la que la pregunta por el *cómo* desplazaba a la pregunta por el *qué*. En cuanto a la definición surgida, finalmente, de ese encuentro, Van Mensch observa como hecho problemático —posición con la que acuerdo— el haberse quedado aquella fragmentada entre las tres dimensiones a las que ya hice referencia: descriptiva, prescriptiva y valorativa.

En cualquier caso, hay tres elementos que ninguna definición ontológica sobre el museo puede eludir, a saber: una consideración precisa acerca de su misión, un posicionamiento sobre el propio horizonte de historicidad y una indicación referida a las proyecciones respecto de su futuro. Como vemos, se trata de una cuestión altamente compleja. Sin embargo, más allá de la complejidad que en sí supone un cambio de definición sobre el museo, existe algo a lo cual nunca debería renunciarse, esto es, a la pregunta misma, dada la fuerza sostenida que la extensión del museo como fenómeno ha presentado durante todo el siglo XXI.

Así, en virtud del alto nivel de diferenciación por regiones que asume este fenómeno, es válido interrogarse, para empezar, acerca de bajo qué condiciones podría una nueva definición de museo brindar una justificación suficiente. Más aún, podemos preguntarnos, incluso, qué beneficio aportaría a la comunidad epistémica museológica un proceso permanente de mutación conceptual. Para empezar, se debería indagar sobre quiénes demandan un cambio conceptual, si se trata de los públicos, de los

investigadores o de los trabajadores de los museos. En este marco, vale, asimismo, el cuestionamiento en cuanto a la posibilidad de sostener una definición cuando esta ha perdido un consenso básico y ya no refleja el trabajo de la comunidad museológica ni promueve ninguna acción como ideal a realizar — que es, en definitiva, el valor de toda definición en su componente utópico —.

¿Existe una obsolescencia comprobable, en los términos que identifican al museo y lo diferencian de otras instituciones, por lo cual se impondría dejar definitivamente su actual definición?

Ante esta situación, la genealogía siempre es un método que abre posibilidades. Resulta oportuno revisar las definiciones que han sido propuestas en el proceso de consolidación de la museología como un campo epistémico. De modo especial, revisaremos las propuestas vertidas hacia 1987, en la última sesión del Simposio de *Museología y museos*. La pregunta, que convocaba dicho encuentro, guarda semejanza con la nuestra: ¿Por qué necesitamos una definición? Se preguntaban las primeras generaciones de museólogos.

En primera instancia, Zbyněk Stránský (1987), desde su original punto de vista filosófico, sostenía que

*Como yo lo veo, los museos [constituyen] una manera específica de apropiarse de la realidad no solo como tal sino desde el punto de vista axiológico del hombre, de las naciones, de la sociedad y de toda la humanidad, creo que el objeto de la museología como ciencia es precisamente esta relación específica hacia la realidad. Lo que determina la existencia misma de los museos es la capacidad de distinguir lo museal de lo no museal. En mi opinión, es, precisamente, el descubrimiento del carácter de lo museal, lo que llamo musealidad, aquello que debe estar en el centro de la intención gnoseológica de la museología.*

No obstante, hacia 2005, insistía y subrayaba el carácter de criterio que asume la definición del MUSEO [*MUZEUM*] al ser, desde su punto de vista, una forma histórica de institución que asegura la musealización de la realidad (factualidad = *skutcností*) (Stránský, 2005, p.25).

Judith Spielbauer (1987), por su parte, ofrecía esta definición, en la que se puede observar la claridad expresada respecto a los fines de la existencia del museo, ya que la autora destaca la dimensión pragmática. Así postulaba que:

*El museo es un medio, no un fin. Sus fines han sido puestos de manifiesto de diversas maneras. Incluyen la intención de favorecer la percepción individual y la interdependencia de los ámbitos naturales, sociales y estéticos, al ofrecer información y experiencia y al facilitar la comprensión de cada uno en contexto y de cada uno gracias al contexto, y también la diseminación de conocimientos, la*

*mejora de la calidad de vida y la preservación para las generaciones futuras.*

Por último, Peter Van Mensch (1987; 1992), en el mencionado simposio y argumentado con más detalle en su tesis doctoral, afirmaba que:

*[...] en beneficio de un mayor desarrollo de la teoría de los museos como parte de la teoría de la museología, es decir, en beneficio de la comunidad científica, se propone la siguiente definición del fenómeno de los museos: Un museo es una institución museológica permanente que conserva colecciones de documentos materiales y genera conocimiento sobre estos documentos materiales para el beneficio público.*

Se puede sostener que hay una necesidad de precisión acerca del concepto de museo, la cual se manifestó a lo largo de todo el siglo XXI. De allí que alcanzar una adecuada definición se halla en la *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y sus colecciones, su diversidad y su función en la sociedad* de la UNESCO en el año 2015.

Conviene insistir con la pregunta acerca de cuáles son las implicancias de la definición de museo del ICOM. Tal como se ha podido apreciar, la definición de ICOM ha pasado por muchas etapas y constituye un legado insoslayable de las primeras y segundas generaciones de museólogos. Ellos, motivados por establecer el museo y la museología dentro del campo científico, forjaron la caracterización del museo, por lo tanto, resulta válido pensar si es suficiente con el gesto casi matemático de adición o sustracción de términos para establecer una nueva definición. De modo global, la definición vigente describe al museo, al delimitar sus funciones y prescribe lo que debe ser para afirmar su singularidad y aquel rasgo diferencial que lo constituye

Asimismo, a la luz del análisis estructural propuesto por Van Mensch, podemos señalar que la actual definición de museo muestra su fuerza explicativa, puesto que se entrecruzan diversas perspectivas. Se enuncia, en primer lugar, un aspecto legal, dado que es una *institución permanente sin fines de lucro*, posteriormente se precisa el/los beneficiarios *al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público*, luego, se afirman las funciones *adquiere, conserva, estudia, expone y transmite*, el objeto de estudio que el museo realiza, *el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente*.

No puedo dejar de mencionar, los aportes que desde América Latina y el Caribe nutrieron al proceso para consensuar una definición. En primer lugar, la persistencia conceptual de la *Mesa de Santiago de Chile de 1972*. Además, y, fundamentalmente, el impulso decisivo que el *ICOFOM LAM* brindó desde 1992, en lengua española y portuguesa a través de cartas, declaraciones, recomendaciones y manifiestos. Se sistematizó de esta manera el pensamiento museológico latinoamericano. De un modo especial, me gustaría citar las palabras de Nelly De Carolis (1999, p. 66)



como homenaje, pero, fundamentalmente, por el valor de verdad que sus palabras entrañan

*En la base de la existencia de todo museo, se produce un desplazamiento de objetos que cambian de valor, una producción de saber, una situación irreversible constituida por la sustracción del objeto a su contexto original, perdida ya su función primera. Incluso el objeto más banal y cotidiano en su lugar y tiempo de origen, es susceptible de alcanzar en el museo un alto poder movilizador por el sólo hecho de haber sido transportado de un lugar a otro o de una época a otra.*

*El fenómeno museal presenta una reflexión dinámica sobre ciertos paradigmas. Es factor centralizador de un diálogo vital entre la historia viva de un pueblo y sus protagonistas. No es un fin en sí mismo, sino un medio que permite al hombre, en su afán de permanencia, poner en práctica la apropiación específica de la realidad, "musealizándola" vale decir, transformándola en una realidad cultural.*

Sin lugar a duda, diferentes demandas existen en torno a la definición de museo, pues, es requerida con todos los atributos propios del discurso científico para el desarrollo de la investigación; resulta ser necesaria con una identidad fuerte en vistas de orientar las acciones de quienes trabajan en la institución; y es solicitada con el fin de mostrar su compromiso con un estatus legal.

Llegar a un nuevo consenso acerca de qué es el museo implica, pone en juego una noción de verdad, la cual se funda en esta versión intersubjetiva del conocimiento, que he caracterizado desde la fenomenología. El diálogo refuerza el valor de las emociones y de las metáforas en la construcción del conocimiento. En definitiva, retornar a las raíces profundamente humanistas donde se gestaron las diversas definiciones de museo. Esta descripción del conocimiento donde ningún sujeto termina por ser intercambiable por cualquier otro y mucho menos puede ser neutralizado. Por el contrario, todas las miradas son constitutivas del mundo y cada una, desde su personal mirada termina por ser imprescindible. En la cultura, la exclusión de las miradas y el arrojar a la subalternidad a otras no solo es un problema político, se trata, también, de un empobrecimiento del resultado mismo de la empresa humana del conocimiento.

En este sentido, para concluir, resulta oportuno recordar las palabras de Barbara Cassin (2004), en la monumental obra que coordinó *Vocabulaire européen des philosophies - Dictionnaire des intraduisibles*, allí señala que hay dos formas de arribar a una definición, o bien, se puede elegir una lengua dominante, o bien habilitar el juego de la pluralidad poniendo de manifiesto cada vez el significado y el interés de las diferencias como la única forma de facilitar realmente la comunicación entre lenguas y culturas. Algo semejante acontece con la definición de museo. He intentado mostrar que el fenómeno museo siempre es en proceso pues,

temporalmente mira hacia el futuro con toda la inquietud del pasado. Así, pues, elaborar una definición sobre el estatuto ontológico del museo significa trabajar con las tensiones, las apropiaciones y ese lugar inestable del inter (entre) propio de todo diálogo.

## Referências

- BARAÇAL, Anaildo Bernardo, (2008), O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský, Dissertação, Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Mestrado em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro.
- CASSIN Barbara, (2004), Vocabulaire Européen des Philosophies. Le Dictionnaire des Intraduisibles, Paris, Éditions Le Seuil/Le Robert.
- DE CAROLIS, Nelly, (1999), Relaciones de la filosofía con la museología contemporánea, Actas del VIII Encuentro Regional, Museología, Filosofía e Identidad en América Latina y el Caribe, Centro UNESCO Coro-Venezuela, ICOFOM LAM 1999, p.65-70.
- DÍAZ DE KÓBILA, Esther, (2003), El sujeto y la verdad. Memorias de la razón epistémica, Rosario, Laborde Editor.
- HUSSERL, Edmund, (2008), La crisis de las ciencias europeas y la fenomenología trascendental, Buenos Aires, Prometeo Libros.
- MAFFÍA, Diana, (2008), Contra las dicotomías: feminismo y epistemología crítica, Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género - Universidad de Buenos Aires [Entrada de Blog], recuperado de: <http://dianamaffia.com.ar/archivos/Contra-las-dicotom%C3%ADAs.-Feminismo-y-epistemolog%C3%ADa-cr%C3%ADtica.pdf>
- MAFFÍA, Diana, (2020), Feminismo y epistemología: un itinerario personal. En Maffía D., Moreno Sardá A., Espinosa Miñoso Y. y Radi, B., Apuntes epistemológicos, Rosario, Editorial de la Universidad Nacional de Rosario.
- SPIELBAUER, Judith K., (1987), Museums and Museology: a Means to Active Integrative Preservation, ICOFOM Study Series, 12, p. 271-277.
- STRÁNSKY, Zbyněk, (1987), La museologie est-il une consequence de l'existence des musées ou les précédés-t-elle et détermine leur avenir?, ICOFOM Study Series, 12, p.293-298.
- STRÁNSKY, Zbyněk, (2005), Archeologie a muzeologie. Brno, Masarykova Univerzita.

UNESCO (2015), Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad. [Entrada de Blog], recuperado de [http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL\\_ID=49357&URL\\_DO=DO\\_TOPIC&URL\\_SECTION=201.html](http://portal.unesco.org/es/ev.php-URL_ID=49357&URL_DO=DO_TOPIC&URL_SECTION=201.html).

VAN MENSCH, Peter, (1987), Museums in movement. A stimulating Dynamic view on the interrelation museology-museums, ICOFOM Study Series, 12, p.17-20.

VAN MENSCH, Peter, (1992), Towards a Methodology of Museology, Zagreb, University of Zagreb, Faculty of Philosophy, PhD Thesis. [Entrada de Blog] recuperado de <http://emuzeum.cz/admin/files/Peter-van-Mensch-disertace.pdf>

## Conferencia Magistral

### Mirar lo invisible, reto para una museología latinoamericana

Alejandra Peña Gill

Casa Cultural Takuapú, Aregua, Paraguay

museologa@alejandrapenhagill.com

#### Resumen

El proceso de una museología decolonial implica una interpelación constante a conceptos inherentes de la práctica museológica clásica, así como un cambio de paradigma de los postulados heredados. El coleccionismo de objetos debe ser reemplazado por un diálogo con los productores culturales, a fin de preservar la vida que fluye en los bienes que se exponen.

La nueva definición de museos tan anhelada, no debería plantearse como discurso único y excluyente, sino como múltiple y dialogante.

**Palabras clave:** definición de museo, decolonial, América Latina, guaraní

#### Resumo

O processo de uma museologia descolonial implica uma constante interpelação de conceitos inerentes à prática museológica clássica, bem como uma mudança de paradigma dos postulados herdados. A coleta de objetos deve ser substituída por um diálogo com os produtores culturais, a fim de preservar a vida que flui nos bens expostos.

A tão esperada nova definição de museu não deve ser considerada como um discurso único e exclusivo, mas como múltiplo e dialogante.

**Palavras-chave:** definição de museu, decolonial, América Latina, guaraní

#### Summary

The process of a decolonial museology implies a constant interpellation of concepts inherent in classical museological practice, as well as a paradigm shift of the inherited postulates. Collecting objects must be replaced by a dialogue with cultural producers, in order to preserve the life that flows in the goods on display.

The long-awaited new definition of museums should not be considered as a single and exclusive discourse, but as multiple and dialoguing.

**Keywords:** museum definition, decolonial, Latin America, guarani

Deseo agradecer a la Presidenta Olga Nazor y a los miembros del board, por la gentileza de invitarme a decir unas palabras en este Encuentro. A Sandra Escudero de quien siempre aprendo cosas de la vida y de los museos.

Deseo expresar mi alegría de tener el honor de hablar en esta oportunidad en la que se hace un homenaje a Nelly Decarolis, de quien fui alumna y aprendí y a quien admiro.

Deseo así mismo mencionar a algunas personas que aunque ya no están, sé que siguen presentes con su legado de profundísimo aporte a la museología latinoamericana. Ellos fueron amigos y marcaron mi vida en la museología; y hoy me toca honrar su memoria.

Ellos son Mónica Garrido, de Argentina, mi maestra y amiga; Lucho Repetto de Perú hermano del alma; Vinos Sofka de Suecia; todos ellos fueron de gran ayuda y me inspiraron a fundar el Comité paraguayo del ICOM en 1988, acompañándome con buenas ideas, bibliografía, actividades, y con su abrazo fraterno. También recuerdo con cariño de esos años a Lucía Astudillo de Ecuador y a Yani Herreman, de Mexico a quienes debo parte de este camino. Y no puedo dejar de agradecer a los pueblos indígenas Ava Guaraní, Aché y a las mujeres Nivaché, de quienes todavía tengo mucho que escuchar.

Dicho esto, quiero iniciar haciendo notar un hecho tan común a toda la humanidad, que parecerá una obviedad; esto es: que de las experiencias límites extraemos los mayores aprendizajes. Y cuando hablo de llegar al límite, no necesariamente predico una estética del dolor o el sufrimiento, sino simplemente lograr desdoblarse para situarse en ese otro lugar, que nos es ajeno. Y si los límites son, no geográficos, sino culturales y emocionales, acabamos por interpelar nuestras creencias, y se nos abre la magnífica oportunidad para tomar conciencia de los paradigmas que están inoculados en nosotros sin que siquiera nos hayan pedido permiso para instalarse. Sin duda, el primer acto del proceso decolonial ocurre cuando nos sacudimos de las propias ataduras valorativas y somos capaces de convertirnos en extraños a nuestros ojos. Es entonces cuando damos el gran salto que nos permite reconstituarnos a partir de habernos deconstruido.

Es por eso que amo profundamente los museos, porque cada uno de ellos me ha llevado a cruzar fronteras , a bordear los límites epistemológicos, y a sacudir mi sistema de creencias, una y otra vez, hasta entender mi nombre, tal como me lo dijo un Oporaiva Ava Guaraní, cuando yo no entendía nada.

Es por eso, que para hablar de museos y de la construcción posible de una definición, necesito primero situarme en la frontera, y para ello voy a compartir algunas experiencias.

En el año 2003 me encontraba reestructurando el museo de Itaipú Binacional, en la margen paraguaya del río, y les propuse a los integrantes del pueblo Ava Guarani que vive en el área de influencia, desarrollar el guion del museo en forma conjunta. Después de varios meses de conversaciones, y de que me examinaran con formas invisibles para mí, ellos aceptaron, y fuimos autorizados mi equipo y yo, a filmar algunos diálogos que manteníamos. Más tarde me enteré que la demora para que me aceptaran era que estuvieron leyendo algunas señales en el vuelo y el canto de algunos pájaros; en el viento; en el comportamiento de los bebés cuando yo llegaba. Aunque yo estaba abierta a cualquier nueva enseñanza que me pudieran aportar, confieso que no estaba preparada para lo que viví y escuché, simplemente me parecían casualidades los extraños comportamientos de las cosas y los animales. Cuando pasaron los meses y yo ya tenía una museografía bastante avanzada, invité a la comunidad a visitar el museo; y nuevamente me dieron muchas lecciones, sin ni siquiera hablar. Corrigieron mi horrible error de colocar algunos objetos recostados en posición horizontal, cuando debían estar “erguidos” porque estaban vivos. Tampoco parecían muy felices con una hermosa escultura de un yaguareté tallado por ellos mismos, y que yo había colocado con una abominable centralidad en una vitrina, que tenía de fondo una gran foto mural tomada por Branislava Susnik , donde aparecían la generación de padres y madres de ellos mismos, quienes estaban de visita en el museo. Y algunos de ellos también estaban en la foto, tomada 30 años antes, siendo niños pequeños. El tigre reinando delante de ellos había sido una innecesaria provocación, fruto de mi ignorancia. La suavidad con que me corrigieron me hizo notar que francamente se apiadaron de mí. Desde aquella vez me volví muy cuidadosa con la posición de los objetos en una vitrina y con la sensibilidad que hay que tener con las cosas de un sistema familiar y comunitario. Hasta ese momento primaba en mí el sentido estético de la puesta museográfica. Ese museo marcó para siempre un quiebre saludable en mi modo de hacer museos. Aprendí con los indígenas que cada objeto creado tiene vida. Como soy escritora de poesía me fue bastante fácil entenderlo: yo sé que cada metáfora tiene vida y pulsa su corazón interior para transformar el mundo.

Pero no solo he vivido experiencias poco racionales con los indígenas. Como en muchas casas latinoamericanas, en la mía trabaja una señora que viene del campo. Ella no solo me ayuda con las tareas generales domésticas, sino que me aporta mucha ayuda con mis investigaciones de identidad, cosa que agradezco, y me explica palabras en guaraní que tienen varios significados más allá de lo literal. En nuestras conversaciones y bromas frecuentemente Gloria tiene actitudes muy similares a otras que me tocó presenciar en Ecuador, en Bolivia, en Perú o en el nordeste argentino. De algún modo hay “algo” que resuena desde muy abajo, una sabiduría guardada, prohibida en el aula y en el museo. Es por ello que el humor latinoamericano tiene un tinte picaresco, burlón, el sabor de la cultura subalterna donde nos encontramos cada vez que

hacemos un gesto, que saboreamos la tortilla de maíz o de mandioca, o el chocolate sin envoltorio plástico ni marca, sino de la pura fruta y el puro pan amargo del mercado; cada vez que olemos los campos de jazmines y azahares.

Gloria me enseñó que los porotos a mí no se me ablandaron el otro día porque “se picharon” (ofendieron) por una palabra que yo dije. Ahora cuido mis palabras cuando cocino.

Otro día le confesé a Gloria que tengo miedo a las víboras y que si encuentra alguna cerca de la casa que me haga saber. Ella me confesó que tampoco le gustan, pero que cuando ve una víbora en su campo, cambia de camino y, se siente una intrusa por andar ella invadiendo la casa de la víbora.

Gloria hoy dijo que a Dios hay que insistirle mucho, porque así como nosotros, él también puede olvidarse de un pedido, ya que tiene demasiados hijos, y son muchos casos que atender. Hay que insistir, y rezar hasta que conteste y nos dé lo que necesitamos.

Lo que me queda claro en mis conversaciones con esta mujer del campo, es que nada de lo que ella cree está en los museos de mi país, y que esto mismo se repite en otros países. Hay millones de latinoamericanos y caribeños que viven vidas mucho más enriquecidas que la chata, llana y ramplona narrativa de los museos, con discursos positivistas, cientificistas, carentes de metáfora y de vida. La posibilidad de hablar con los porotos o con la víbora marca una distancia con una zanja profunda. De cada lado de esta zanja se ubican cada quien con su modelo de museo.

Desde que entendí el museo como metáfora me empecé a espantar de la pobreza narrativa en la literalidad que puebla sus cédulas informativas, fichas técnicas y materiales de difusión. El pensamiento de la Ilustración que dio nacimiento a los museos desembarcó en nuestra región latinoamericana y caribeña con un proyecto civilizatorio del cual hoy necesitamos liberarnos de una vez por todas. Pienso que sin esta liberación no encontraremos las palabras justas para definir el museo ni la acción musealizante.

Mientras el museo tenga cerradas las puertas al mundo invisible que guía la vida cotidiana de la mayoría, seguirá atrapado en su propio lenguaje de laboratorio, buscando la ilusoria objetividad mediante la separación del sujeto /objeto; y profundizando las dicotomías valorativas, que Diana Maffia hace notar que están sexualizadas; y con esto descubrimos que en los museos y sus epistemologías hay valoraciones fuertemente masculinas: la objetividad, la racionalidad, la universalidad, la literalidad, etc; frente a la subjetividad, la emocionalidad, lo privado, la metáfora, el cuerpo, etc, que se asocian al mundo femenino.

Para ejercitar una museología decolonial, tenemos que asumir el riesgo de incluso no obsesionarnos por tener una única definición de museo, ya que toda definición comprime y limita, especialmente porque definir es una acción propia del método científico.

Considero que deberíamos relajar un poco la obsesión por cumplir con postulados científicos, y centrarnos más en abrir los museos a nuevas miradas y formas de hacer y saber. No deberíamos asustarnos de no encajar en las definiciones. Por ejemplo, pienso en acciones museológicas que se dan en la vida privada, no institucionalizadas, porque no pueden ser consideradas como hechos museales? ; pienso en lo museológico efímero, no permanente, como son los rituales de máscaras del cambia-ra'anga o del arete guasú chiriguano en el Chaco; o tantas otras festividades latinoamericanas y caribeñas que renuevan cíclicamente sus vestuarios y accesorios, sin considerar los objetos como únicos e irrepetibles.

Pienso en aquello que se conserva no en la vitrina, sino en nuestros cuerpos. Nuestros cuerpos como museografía, como espacio de poder y de liberación de las narrativas impuestas. Si suceden fuera del museo, no son hechos museológicos? Recuerdo, por ejemplo, el color de la luz del dormitorio cuando mi madre me vistió para mi primera comunión, era un momento privilegiado para mí; no era tanto por la ceremonia, sino porque ese día mi madre estaba totalmente ocupándose de mí. Era un momento de mucha intimidad entre madre e hija, la hija -yo- y su madre, donde yo recibía mucha información sobre gestos, dichos y también silencios familiares, pero sobre todo recibía una forma de emoción como legado del corazón. Y guardé esa historia creyendo que era solo mía y que no valía la pena compartirla con nadie. Hasta que hace unos días vi una obra de teatro experimental (se lo recomiendo, La Otra Gaviota de Margarita Irun y Paola Irun ) donde dos actrices madre e hija se suben al escenario para decirse lo que no se dijeron en 30 años; la obra fluye entre un texto de Chéjov y los textos del diálogo improvisado que ocurre entre estas dos mujeres que tenían mucho que decirse y descubrirse.

Mientras yo veía la obra online, se agolparon en mi memoria unas rondas de diálogo comunitario que hacíamos en el Museo Bernardino Caballero de Asunción hacia el año 2008; este museo está localizado en la periferia del centro histórico y a su alrededor ha crecido una villa de pobladores, en su mayoría trabajadores informales y pescadores. En el sitio hay muchas tensiones entre la policía y jóvenes que reinciden en delincuencia y droga, pero además sus pobladores se sienten muy marginados porque la Municipalidad declaró el área "zona roja" después del asesinato de un señor que iba a hacer deporte frecuentemente al parque del lugar. Ese museo dependía de mi Dirección y diariamente los funcionarios se quejaban de la peligrosidad del lugar, de la suciedad que era imposible de combatir y de los grafitis agresivos que aparecían en las paredes del museo. Fue así que me acerqué a una señora que era líder de su barrio, y acordamos iniciar conversaciones de historia en el museo dentro del mismo. Y fue para mí un gran aprendizaje. Para mi sorpresa, cada semana éramos más participantes, primero todas mujeres, con el tiempo fueron llegando los hombres y algunos jóvenes. Fueron semanas intensas donde analizamos los temas del barrio, y fue una gran catarsis para decirse cosas que se guardaban, y también para transmitirle a las autoridades sus frustraciones y propuestas. Y aunque es un museo histórico clásico, que no incluye las historias locales, ellos ocuparon sus



salones y desarrollaron sus relatos. Aprendí entonces que el museo puede ser activado como espacio de mediación.

Entonces, ¿hasta qué punto un museo es solamente un repositorio ordenado de objetos? acaso no tiene validez un caso de transformación social si no lo hemos documentado y archivado? ¿porqué no reconocer que cada persona que formó parte de esos encuentros se convirtió en un repositorio de experiencia y de vida, y que pasaron a las siguientes generaciones parte de esa experiencia, así como mi madre me la pasó a mí en la más estricta intimidad? ¿porqué forzamos a que el museo abarque todo el proceso? ¿porqué no conformarnos con que el museo sea parte del proceso, aunque no lo sea todo?

Pienso en la intersubjetividad de la que tanto se habla; y en la necesidad de estar con el otro, con la otra, les otros, para constituirme y para decir mi verdad, que solo puede ser dicha mirando a los ojos, y entender que a veces los ojos que miramos y nos miran no son solamente el entorno social del presente, sino que están los ojos de los antepasados, los ojos de quienes todavía no nacieron, los ojos de los árboles, los ojos de los pájaros, los ojos de viento; a propósito, en guaraní, el sol se dice kuarajhy, que significa algo así como agujero en el cielo. y la luz del sol es kuarajhy resa que quiere decir ojo o mirada del sol. Lo bueno de poderse sentir mirado por un ojo solar y no encerrar a la realidad en categorías de laboratorio, es que las posibilidades son infinitas, y las realidades se van multiplicando a medida de que las pensamos y las nombramos. Por ejemplo, algo “inexistente” para la racionalidad científica puede tomar existencia para otras miradas: es el caso de la lengua guaraní, que es capaz de dar entidad a una situación que no se dio, por ejemplo, si un hombre estudia para volverse sacerdote, pero desiste y finalmente no se ordena como cura, la sociedad le llamará de por vida “pa’í rangüé”, algo así como “el que iba a ser cura y no fue”, la posibilidad que no fue (para nuestros ojos occidentales) sin embargo, en esa comunidad convivirá para siempre.

#### Metáfora del corazón

Si vemos al museo, como un corazón social, un motor orgánico encargado de poner en circulación el oxígeno y la vida para que todo un cuerpo de subjetividades se reconozcan y ejerzan la construcción del otro y de la propia subjetividad, seremos capaces de habilitar un espacio abierto e inclusivo. Para hacerlo funcionar, para que bombee la sangre oxigenada con ideas y acciones descontaminadas, el museo debe constituirse en el lugar principal del proceso decolonial. Y eso no implica disolver sus colecciones, sino interpelarlas con nuevos ojos, y desde un nuevo lugar.

Por dónde empezar? Eliminar las certezas, para volver a nombrar las cosas.

Gabriel García Márquez, cuando inicia su obra Cien Años de Soledad, describe un mundo que era tan reciente, “que muchas cosas carecían de nombre, y para mencionarlas había que señalarlas con el

dedo". Imagino al Gabo hablándome así antes de entrar a un museo, como dándome una receta decolonizadora. Qué mejor manera de liberar a los objetos de la certeza a los que hemos condenado con tantas descripciones de laboratorio? qué sucedería si hiciéramos una cruzada de renombrar las cosas, desde la mirada de las lenguas indígenas de América Latina y el Caribe? o desde el juego de los niños, desde la metáfora de las y los poetas, desde la puerilidad creativa de una mamá que está alimentando a su bebé?

Con seguridad el resultado iría más allá, y volveríamos a decir con Magritte: "esto no es una pipa". Descubriríamos que la etiqueta que nombra un objeto en el museo, es solamente una en infinitas posibilidades de ser. Etiquetar, definir, es, ya lo explicó Foucault, una forma de posicionamiento en el lugar de poder, para dominar, disciplinar.

Siguiendo con nuestro juego imaginario, vemos a mi amiga Alba Eiragi mujer indígena Ava Guaraní, ingresando a la mapoteca de un museo. Cuando el científico le despliega un mapa hidrológico sobre la mesa, ambos miran la representación gráfica. Para el geólogo hay ríos y arroyos. Pero la mujer indígena hay cuerpos orgánicos, y ella dirá que el agua tiene labios (y-rembe-y). El científico no puede entenderla, simplemente no puede ver los labios del agua.

Hoy, nuevamente, se viene buscando una definición científica del museo. Y yo me pregunto, si América Latina necesita, una vez más, entrar en el brete, amoldarse al pensamiento científico y buscar de todas las formas posibles una definición, que le otorgue estatus y su lugar en "el conocimiento". Me pregunto si no es hora de asumir "los" conocimientos de todo tipo, y asumir la praxis de encontrarse en espacios museales, encontrarse con los propios fantasmas y expresar los miedos, los dolores, las ausencias, como un conjuro, como un acto de sanación, y como el único acto necesario para transformar nuestro capullo de gusano y despertar en mariposa.

Me pregunto si no es tiempo de dejar descansar la racionalidad ordenadora y permitirnos jugar, danzar la danza de la vida mientras recordamos con el corazón y reelaboramos la historia bajada en relatos de otros para desmontar hasta la última letra, hasta que no quede nada, y seamos capaces de escuchar a los pájaros y los ríos que fluyen dentro de los árboles;

Tenemos que ir en busca de aquella narrativa escondida, y ni siquiera tenemos que viajar kilómetros para encontrarla. Ni siquiera tenemos que salir de nuestras casas. Son las narrativas que llevamos en la piel latinoamericana y caribeña, las voces silenciadas que hablan en nuestros cuerpos con su propia voz. Tan simple como animarnos a mirar lo invisible.

## Conferencia Magistral

### **Nelly Decarolis: Generosidad Intelectual y compromiso para el desarrollo de una Museología Latinoamericana**

**Mónica Risnicoff de Gorgas**

monica.gorgas@gmail.com

#### **Resumen**

Al repasar la dilatada trayectoria profesional de Nelly Decarolis, encaminada al desarrollo de la museología como disciplina científica y académica, se descubre la importancia que ha dado al intercambio y la comunicación de conocimientos.

Su extensa carrera profesional, dirigida al desarrollo de la museología como teoría y praxis museal, destaca una actitud ética que no es fácil de encontrar, dando importancia a compartir y comunicar conocimientos y a alentar a sus colegas a escribir y publicar, compartiendo experiencias y reflexionar a partir de ellas.

A los que hemos seguido de cerca los caminos que ha recorrido nos sigue sorprendiendo la manera en que ha ido anticipando los temas que hoy están en discusión en la construcción de una teoría museológica. Sus reflexiones acerca de lo intangible, de la diversidad, de los procesos decoloniales, de los aportes de Latino América a la Museología como disciplina científica y crítica, resultan asombrosamente predictivos. Hemos sido testigos de sus desvelos, trabajando día y noche con el objetivo de difundir las principales corrientes del pensamiento museológico y demostrar al mundo el avance de la museología latinoamericana.

Imposible referirse a la Lic. Decarolis sin hacer mención al ICOFOM LAM, donde dos visionarias, Nelly Decarolis Y Teresa Scheiner organizaron lo que fue primero un grupo de trabajo para reunir la teoría y la praxis museológica en América Latina y el Caribe, logrando desarrollar un pensamiento doblemente identitario.

Hoy el ICOFOM LAM, como subcomité regional del ICOFOM buscando inspiración revisita los aportes de Nelly Decarolis.

**Palabras clave:** Museología latinoamericana - Principales corrientes del pensamiento museológico

## **Nelly Decarolis**

Hay algunas personas de las que no se puede separar sus capacidades intelectuales, sus aportes académicos de su generosidad intelectual, ese es el caso de Nelly Decarolis. Al repasar su dilatada trayectoria profesional, encaminada al desarrollo de la museología como disciplina científica y académica, se descubre la importancia que ha dado al intercambio y la comunicación de conocimientos.

Nos preguntamos ¿qué es lo que hace avanzar una disciplina científica?

Creemos que no son solamente los aportes teóricos, ponemos el acento en las herramientas metodológicas para desarrollar nuevos conceptos, las oportunidades a los que se inician, la confrontación con las ideas de los otros, el análisis de prácticas que abren nuevos caminos a la investigación.

En su extensa carrera profesional, dirigida al desarrollo de la museología como teoría y praxis museal, Nelly ha puesto el acento en la importancia de compartir y comunicar conocimientos y de alentar a sus colegas a que den lo mejor de sí mismos. Una actitud ética que no es fácil encontrar.

Conocemos su interés por la difusión del conocimiento a través de su participación como Profesora de la Cátedra de Legislación del Patrimonio Cultural (2001-2005) - Maestría en Políticas Culturales - Universidad del Museo Social Argentino - UMSA y Profesora de la Cátedra de Museología (1996-2001) - Maestría en Preservación del Patrimonio Cultural - Centro Internacional de Conservación del Patrimonio - CICOP - Sede Argentina y en todos los cursos y seminarios que compartió con colegas latinoamericanos de distintas geografías

Pero trabajar desde la gestión para abrir el juego al pensamiento teórico es todo un desafío que Nelly Decarolis supo conjugar en su larga trayectoria.

Y por eso quisiera referirme brevemente a su relación con el Comité Internacional para la Teoría Museológica –ICOFOM- paralelo a su desempeño como funcionaria en la gestión de museos

Recordemos que fue Subdirectora de Museos del Ministerio de Cultura de la Nación de 1983 a 1989 y Directora General de Museos del Gobierno de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires entre 2006 y 2008. Como Subdirectora de Museos del Ministerio de Cultura estuvo a cargo de la coordinación de las actividades de gestión museológica de los museos nacionales: desarrollo y control de programas, proyectos y acciones en las áreas de investigación y documentación de museos, programación de museos, diseño, conservación y restauración, extensión cultural y educativa y legislación museal.

Estableció una estrecha relación con equipos de trabajo, directores y profesionales de los más variados museos de Argentina. Viajó a lugares lejanos ofreciendo asistencias técnico-profesionales. Conoció a personas de muy diversos orígenes y niveles sociales, escuchando diversos problemas, mostrando respeto y aportando claridad y comprensión a los demás, contribuyendo al desarrollo de estándares profesionales en diferentes regiones del país.

También fue responsable como coordinadora y jurado, del proceso de selección para el nombramiento de directores de museos nacionales, organizando concursos públicos por méritos que trajeron avances éticos en la designación de funcionarios administrativos nacionales.

Miembro de ICOM desde los años 80, cuando empieza a trabajar para ICOFOM, uno de los logros más importantes de la carrera de Decarolis dentro de la organización ICOM fue la planificación académica de la X Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM) "Museología e Identidad", celebrada en Buenos Aires en 1986. Marca su relación a largo plazo con ICOM e ICOFOM. Desde su cargo de Subdirectora Nacional de Museos, colaboró estrechamente con Mónica Garrido en la organización de la Conferencia General en 1986. Organizó el Simposio del ICOFOM, junto a un grupo de miembros argentinos y latinoamericanos que se acercaron y colaboraron intensamente con los preparativos especialmente para el Comité Internacional de Museología. El trabajo del ICOFOM durante las Jornadas fue todo un éxito y desde entonces trabajó por la difusión de las principales corrientes del pensamiento museológico sin interrupciones en el tiempo durante más 30 años. En la Conferencia General del ICOM en Buenos Aires, fue elegida Vicepresidenta del ICOFOM por el trabajo realizado en la organización de la Conferencia General.

Desde el momento en que se incorporó al ICOFOM, se sintió identificada con las publicaciones sobre Museología. Se puso en contacto y estableció una relación a largo plazo con Vinos Sofka, André Desvallées, Mathilde Bellaigue, Klaus Schreiner, Tereza Scheiner, Ivo Maroevic, Zbyněk Stránský, Tomislav Sola, Judith Spielbauer, entre tantos otros.

Miembro de la Comisión Directiva del ICOFOM, trabajó intensamente durante muchos años convencida de la importancia de brindar bases científicas sólidas a la labor museológica. Fue sucesivamente Secretaria, Vicepresidenta, Presidenta y Consultora Honoraria de ese comité internacional. Destacando su generosidad con compañeros de las zonas más lejanas, a quienes siempre supo ofrecer oportunidades de crecimiento profesional.

Destaca su amistad intelectual con Norma Rusconi. Establecieron una relación conspicua en la que el pensamiento filosófico de Norma fue influenciado por el conocimiento museológico de Nelly y viceversa. Esta fructífera amistad dio lugar a estudios de terminología museológica llevados a cabo por ambos profesionales.

## **ICOFOM: El método del ICOFOM - Los Encuentros de Directores de Museos**

Quisiera recordar el método de trabajo del ICOFOM, impulsado por Vinos Sofka. Se decidía un tema a debatir, se enviaba a los miembros un documento provocativo y 3 meses antes se recibían las contribuciones de los integrantes del grupo. Recibíamos por correo los distintos trabajos y la regla era que todos los que nos inscribíamos en los encuentros debíamos tener leídos los trabajos. Se nos encargaba a algunos integrantes del grupo realizar un sumario analítico que se leía al comienzo de las sesiones y como todos se suponía habíamos analizado las contribuciones se discutían los temas en profundidad. Se designaba a algunos miembros para redactar un sumario o conclusiones de lo dicho, que se publicaba después de cada encuentro. Desde su incorporación al ICOFOM, Nelly fue una de las encargadas de realizar las dos tareas, las primeras fueron con Grace Dowling y están publicadas y subidas en la página del ICOFOM. Se puede decir entonces que Nelly durante todos esos años leyó todos los documentos de trabajo del ICOFOM lo que dio como resultado una gran amplitud intelectual y respeto por las opiniones de los otros.

Y esto tiene estrecha relación con la organización de los Encuentros Nacionales de Directores de Museos (ENADIM) anuales de 1984 a 1988 que reunieron a museos nacionales, municipales, provinciales y privados de la República Argentina. Utilizando una metodología innovadora y participativa a través de discusiones y talleres basados en documentos seleccionados, muchos de ellos traducciones de los documentos de trabajo del ICOFOM.

Al mismo tiempo que fueron una escucha atenta de la problemática y los logros de los museos de todas las latitudes de la Argentina ofreció la oportunidad a trabajadores y profesionales, de diferentes orígenes de conocer los conceptos fundamentales de la Museología, despertando vocaciones y animando a la formación profesional.

## **ICOFOM LAM: el desarrollo de la Museología Latinoamericana**

En 1989, durante la Conferencia General del ICOM, siguiendo las políticas de descentralización y regionalización iniciadas por el ICOM para los trienios 1989-1992 se recomendó la creación de una organización regional para América Latina y el Caribe dependiente del ICOFOM: así fue como nació ICOFOM LAM.

Durante la XV Conferencia General del ICOM, celebrada en La Haya en 1989, Vinos Sofka, ex presidente del ICOFOM y vicepresidente del Consejo Ejecutivo, sugirió que se debería crear un Grupo Regional ICOFOM Latinoamericano en línea con las políticas de descentralización y regionalización establecidas para el Programa Trienal del ICOM 1989-1992. Como representantes latinoamericanas en el Directorio del ICOFOM, se designó a Nelly Decarolis de Argentina y Tereza Scheiner de Brasil para llevar a cabo esta tarea. Así, en enero de 1990, se reunieron en Río de Janeiro para programar e implementar un grupo de estudio regional

ICOFOM que pasó a denominarse ICOFOM LAM, el Subcomité Regional para América Latina y el Caribe.

Según Peter Van der Mensch “La Primera conferencia del ICOFOM LAM, el grupo regional para Latino América, tuvo lugar desde el 30 DE Marzo al 3 de Abril de 1992 en Buenos Aires Argentina. El encuentro tuvo lugar como parte del Seminario Latinoamericano sobre patrimonio cultural organizado por el ICOM Argentina en ocasión de la sesión extraordinaria sesión de Consejo Ejecutivo del ICOM. Fue una conferencia impresionante que equilibró paneles de discusión y trabajos grupales... Organizado por Nelly Decarolis y Tereza Scheiner, el número de participantes y su entusiasmo subrayó el éxito de sus dos coordinadoras regionales”.

El ICOFOM LAM es sin duda un proyecto precioso de Nelly Decarolis: sus esfuerzos fueron inmensos y están documentados en las publicaciones de este subcomité desde 1992 hasta la actualidad. Con el objetivo de difundir las principales corrientes del pensamiento museológico y el avance de la Museología latinoamericana, Decarolis trabajó día y noche. Con el fin de fomentar el análisis crítico de la terminología museal y debatir conceptos fundamentales de la museología, tradujo ella misma o bajo su propio aporte artículos seleccionados de reconocidos teóricos de la Museología.

Los encuentros se fueron sucediendo a lo largo del tiempo. En cada oportunidad, se invitó a destacados expertos del mundo de los museos a referirse a temas de actualidad e intercambiar ideas y experiencias con profesionales locales. Son de destacar lo Talleres de Reflexión, en donde representantes de países de la región, debatieron documentos básicos previamente seleccionados y en una verdadera tormenta de ideas extrajeron conclusiones que constituyeron la síntesis de la teoría museológica latinoamericana. Estas conclusiones se expresaron en forma de Carta, Declaración o Manifiesto y fueron posteriormente publicadas y ampliamente difundidas en foros internacionales.

### **La metodología de trabajo del ICOFOM LAM, las Cartas y Recomendaciones**

Voy a hacer mención al prefacio de Norma Rusconi a los 10 años de la creación del ICOFOM LAM que creo retrata muy bien el gran Proyecto de Nelly Decarolis, su sueño, que hoy continuamos:

*“Durante los últimos diez años, el grupo de trabajo del ICOFOM LAM que reúne la teoría y la praxis museológica en América Latina y el Caribe, ha logrado desarrollar un pensamiento doblemente identitario. Por una parte, su preocupación ha sido reconocer la diversidad cultural de los pueblos latinoamericanos expresada en su memoria colectiva y en su rico patrimonio; por otra, ha trabajado en la elaboración de pautas metodológicas que le han permitido consolidar un espacio de memoria activa que transmite con veracidad el sentido de una disciplina museológica destinada al*

*rescate y la construcción de los valores socioculturales de las sociedades contemporáneas.*

*Desde este punto de vista, es importante destacar la flexibilidad de la estructura analítica que sustenta el pensamiento del ICOFOM LAM, flexibilidad que le permite articular cada uno de sus puntos clave de acuerdo con las perspectivas de cada problemática emergente en tareas museológicas regionales. Justamente, esta metodología abierta es la que ha determinado la elección de los temas de cada Encuentro y la redacción de sus Cartas y Declaraciones que reflejan en sus conclusiones el crecimiento enriquecedor de propuestas consensuadas.” (Rusconi 2002)*

Quiero recordar que en aquel entonces no existía Ibermuseos, ni los Museos Reimaginados; **SI** grandes pensadores que el ICOFOM Lam ha rescatado en los últimos tiempos, Arjona, Lacouture, Ramírez Vázquez, Linares y un grupo de gestores comprometidos con el patrimonio como Lucho Repetto y Lucía Astudillo entre otros, que generosamente alojaron los encuentros del ICOFOM LAM.

Las cartas y recomendaciones se elaboraban después de cada encuentro tomando las ideas fuerza que eran el resultado de los trabajos de taller, pero era el trabajo minucioso y detallado de edición realizado por Nelly de cada una de ellas las que las transforman en un material ineludible de urgente lectura por las generaciones nuevas pues mucho de lo dicho allí son las banderas que enarbolamos hoy.

Rescatemos algunas de esas ideas fuerza que no solo siguen vigentes, también se dijeron cuando no era políticamente correcto decirlo.

En 1993 en el encuentro sobre Museología, museos, espacio y poder en América Latina y el Caribe, Nelly se adelanta a realidades más cercanas al decir:

*“La noción de museo...íntimamente asociada con el tiempo como expresión de la inmortalidad, con el espacio, como lugar para lo intangible, con la riqueza vital en la expresión de las dualidades naturaleza y cultura, unidad y multiplicidad, el ser sujeto y objeto a la vez. El museo latinoamericano, si bien responde a factores de espacio, tiempo y cultura –que diversos procesos históricos han predeterminado – está llamado, a la vez asumir un nuevo reto, contribuir al desarrollo integral de los países del continente....La dimensión política que puede llegar a adquirir la museología, demanda de sus profesionales esfuerzos dirigidos a la identificación comprensión y manejo de las fuentes, instrumentos, mecanismos y destinos de las relaciones bidireccionales de poder en que se inscribe el museo dentro del contexto político: no se trata sólo del poder que se ejerce sobre el mismo desde las altas esferas de decisión, sino también del que surge de su interior, de las potencialidades de la autonomía intelectual y autogestión político-administrativa que posee.” (Decarolis 1993)*



En Abril de 1995 en Barquisimeto el tema fue Patrimonio, Museos y Turismo en América Latina y el Caribe. En esa oportunidad Nelly destaca el rol del Museo:

*“Comunicador y educador por excelencia, el museo conserva y difunde el patrimonio en forma integral y por su intermedio se reafirman los valores culturales que conforman la identidad de los pueblos. Tiene la capacidad necesaria para formular acciones inherentes al hombre y su realidad ... para implementar proyectos culturales y educativos que contemplen la educación ambiental...el reencuentro de las comunidades y realizar renovadoras experiencias... hacia la protección de un futuro hoy incierto” (Decarolis 1995)*

Es de destacar el VII Encuentro Regional del ICOFOM LAM

El coloquio internacional de Museología de México en junio de 1998 que dio como resultado la DECLARACIÓN DE XOCHIMILCO “MUSEOS, MUSEOLOGÍA Y DIVERSIDAD CULTURAL”. Allí afirmábamos:

*“Durante los últimos cinco siglos nuestro continente ha sido escenario de un proceso de globalización suscitado por la Conquista que instaló, por una parte, una relación asimétrica en los complejos culturales y por la otra, una tendencia a homogeneizar las tradiciones y creaciones, afectando drásticamente las culturas y los ámbitos naturales regionales. Sin embargo, existen mecanismos internos en cada cultura que se han opuesto a dicha homogenización” (Declaración de Xochimilco 1998)*

Y aquí quisiera rescatar las palabras de la colega Karina Durand, que refiriéndose a Nelly nos dice:

*“La gran precursora Nelly Decarolis, con su afán de compartir conocimientos museológicos ha traspasado todas las fronteras, tocando corazones, abriendo puertas. Mi inolvidable encuentro con Nelly en 1991, cambió mi vida para siempre, la profesional y también el personal, llevándome a los escenarios y canteras más extraordinarios de la museología. Y en esa caminata llegamos hasta el VII Encuentro Regional de ICOFOM LAM, el Coloquio Internacional de Museología, en Xochimilco, Ciudad de México; una fiesta de la museología mundial, donde un movimiento museístico en mi país que ha dado frutos diversos y generosos, revivió definitivamente, convirtiéndose en un hito para ICOM México, cuando nos referimos al "antes y después" del encuentro de Xochimilco. Su mentora: la señora de la museología, Nelly, a quien tanto le debemos, por su energía, ejemplo, enseñanza y lucha incansable. ¿Cómo agradecer tanta generosidad? Compartiendo un poco de lo que ella nos ha dado”. (Durand 2014)*

## La voz de Nelly Decarolis en los Simposios Internacionales

A los que hemos seguido de cerca los caminos que ha recorrido nos sigue sorprendiendo la manera en que ha ido anticipando los temas que hoy están en discusión en la construcción de una teoría museológica. Sus reflexiones acerca de lo intangible, de la diversidad, de los procesos decoloniales, de los aportes de Latino América a la Museología como disciplina científica y crítica, resultan asombrosamente predictivos.

Así en Nueva Delhi en noviembre 1988 en el Simposio de ICOFOM: Museología y países en desarrollo, ayuda o manipulación Nelly toca puntos neurálgicos cuando dice: “¿Somos realmente conscientes de las múltiples posibilidades que ofrece la museología como herramienta útil para países en vías de desarrollo? ¿Tenemos en cuenta la totalidad del patrimonio cultural y natural o arbitrariamente elegimos algunos objetos a ser conservados, dejando de lado otros, precisamente aquellos que dan forma al mosaico cultural de nuestras sociedades?”

En nuestros días en que los museos de memoria tienen un lugar tan preponderante, los conceptos de Nelly en su trabajo *Memorias para el porvenir* resultan casi predictivos: Simposio MUSEOLOGIA Y MEMORIA. Francia, Junio de 1997

*“La ética de la transmisión de la memoria se inscribe en lo más profundo del ser y de la subjetividad del hombre... Es el imperativo de reconocerse, es el sentido de pertenencia... ofrecer a los que vienen detrás no sólo una enseñanza sino todo aquello que les permita asumir un compromiso de relación con su historia...El silencio sobre las huellas de quienes nos precedieron puede tener como efecto la producción de generaciones a la deriva, sin continuidad histórica carentes de referencias...” Para agregar en lo referente al olvido: “cuál es el uso que hacen del olvido los historiadores, los sociólogos, los antropólogos?” ¿Por qué la herencia política recurre al olvido colectivo e institucional...? Seleccionar de la memoria los elementos necesarios para elaborar un discurso que justifique las propias transgresiones suele ser un ardid de la memoria. Pero ¡cuidado! El pasado retorna continuamente...” (Decarolis 1997)*

MUSEOLOGÍA Y PATRIMONIO INTANGIBLE. Munich-Brno. Noviembre-Diciembre de 2000

*“Lo tangible sólo puede ser interpretado a través de lo tangible, aunque en el discurso y la práctica internacional, la noción de patrimonio ha sido por largo tiempo limitada a lo que es tangible. Los lazos especiales que existen entre las gentes, los lugares y los objetos deben incluir valores sociales y espirituales tanto como responsabilidades culturales. Lo que un lugar transmite, lo que indica, lo que rememora, sus significados, se expresa a través de sus aspectos intangibles. El creciente interés de la humanidad en el patrimonio inmaterial destaca temas de naturaleza ética, que*

*especialmente afectan a las culturas tradicionales donde hay una masa de conocimiento fragmentado a ser reconstruido...” (Decarolis 2000)*

En Canadá en Julio de 2005 hablando de Museología y Audiencia:

*“Quedan aún flotando en el espacio del museo preguntas sin respuestas: ¿influye o modifica la conducta del visitante la fuerza de la puesta en escena de la exhibición, parte integral del contexto físico del museo? O tal vez, los mecanismos que diferencian comunicación de significación, aquellos que destacan el otorgamiento de significados en la musealización de los objetos más diversos: lo material y lo inmaterial como conjunción total, en ese mundo-objeto del que habla Roland Barthes cuando dice que “...todos ellos constituyen el espacio del hombre y determinan su humanidad.” En el museo son los expôts y los outils que menciona Jean Davallon. Los unos, objetos musealizados para ser expuestos; los otros, apoyo de la exposición para presentar, para explicar, objetos pretexto, objetos manipulados de los que hablaba Jacques Hainard desde el Museo de Etnografía de Neuchâtel.*

*En el desarrollo natural de una estrategia de comunicación, el visitante de museos se encuentra frente a un mundo lleno de significaciones -de las cuales cada una es única- Un mundo que podrá descubrir o no en la medida de sus percepciones, de sus estados de ánimo, de sus fantasmas...Un mundo al que sabe que no pertenece, aunque pueda disfrutar de sus cualidades intrínsecas, de su contemplación, de sus zonas abiertas y de sus zonas ocultas, a veces inabordables como puntos de luz y de sombra.. Solo o acompañado, interactuando junto a los suyos o junto a otros visitantes ajenos a su propio mundo con quienes quizá se cruce fugazmente. Cada uno con sus propias vivencias, con su bagaje de conocimientos y recuerdos que lo acompaña a todas partes, con sus expectativas que pocas veces se cumplen por entero, “...por todas partes ve caminos, está siempre en la encrucijada.” (Walter Benjamin).*

*“El resultado del intercambio de significaciones, producto de la unicidad de su experiencia en una comunicación basada en un mundo imaginario ‘re-construido’ por cada individuo, marcará una y otra vez el importante rol que el público de museos desempeña en el conocimiento, la interpretación, la valoración, la preservación y la transmisión del patrimonio material e inmaterial de la humanidad.” (Decarolis 2005)*

Simposio MUSEOLOGÍA E HISTORIA. Alta Gracia, Córdoba, Octubre de 2006:

*“Las fuentes habituales de investigación y consulta del historiador son los testimonios de lo que se ha dicho y escrito y los vestigios materiales e inmateriales de cada civilización, esenciales para la reconfiguración del tiempo, ya que permiten recuperar el pasado con*

*las complejas motivaciones de cada momento histórico. Siguiendo un camino paralelo al de la historia, la museología extiende su cometido a la totalidad del patrimonio cultural. La exégesis del patrimonio es al propio tiempo la explicación de la vida integral del hombre sobre la tierra, narrada a través de los hechos y objetos producidos a lo largo de los siglos, conservados y transmitidos de generación en generación hasta nuestros días.*

*Si a esos hechos y objetos materiales, tangibles, les adicionamos el factor de inmaterialidad presente siempre en todo quehacer humano, aquello que le otorga valores, vemos que los acontecimientos de un ayer más o menos lejano, se descubren a partir de las huellas que han permanecido en el tiempo y el espacio... Es así como el estudio científico de un objeto o documento textual confrontado al contexto histórico supuesto, debería incluso servir como una anticipación esencial de la conducta venidera, tratando siempre de comprender y apoyar la búsqueda de lo nuevo sin fragmentar nuestra herencia cultural. Se ha dicho que las grandes controversias que suscita permanentemente la historia nos recuerdan que sigue siendo el marco de apuestas primordiales en las que no se juega tanto el pasado en cuanto tal como las grandes elecciones del presente” (Decarolis 2006)*

MUSEOLOGÍA Y TECNOLOGÍAS. Viena Austria Agosto de 2007

*“Museos y nuevas tecnologías:*

*Si es misión del museo reunir aspectos comunicantes, informativos, intelectuales y sensoriales, interrelacionando y potenciando entre sí los diferentes campos del conocimiento, también lo es ofrecer a cada individuo la posibilidad de comprender críticamente el mundo que lo rodea, reconstruir sus orígenes y su lugar en la historia, e identificar realidades pasadas y presentes a través de la diversidad cultural que se manifiesta en la herencia sin fronteras de los pueblos, ese legado que constituye la expresión más destacada de la evolución y el desarrollo del hombre sobre la Tierra.” (Decarolis 2007)*

### **Su casa, sus colegas latinoamericanos...**

Y acá quisiera retomar el tema de que es lo que determina el avance de una ciencia o una disciplina científica. Creo sinceramente que un factor de gran importancia es la generosidad intelectual de los que como Nelly Decarolis se animan a abrir el juego, a descubrir potencialidades que ofrecen ámbitos de desarrollo personal y profesional.

Los que hemos tenido el privilegio de visitar la casa de Nelly en Buenos Aires no sólo hemos descubierto una asombrosa biblioteca llena de textos filosóficos, antropológicos y museológicos testigos de su búsqueda de conocimiento. Hemos asistido a un espacio testimonio de su apertura y generosidad, siempre abierta a sus amigos y compañeros, un

lugar donde han tenido lugar discusiones y debates de los más variados temas y donde se plasmaron proyectos museológicos. Ayer Fernando Navarro se refería con emoción al Argroup, como el germen de tantos proyectos intelectuales...

En distintas ocasiones Nelly fue homenajeada y recibió importantes distinciones en reconocimiento a su trayectoria profesional. En el año 2001 ICOM URUGUAY hizo un reconocimiento especial por la organización del X Encuentro ICOFOM LAM "Museos, Museología y Patrimonio Inmaterial". En 2004 la Asociación de Directores de Museos de la República Argentina (ADIMRA) le otorgó un Diploma de Honor por su contribución al desarrollo y conservación de la Cultura. En el año 2013 en Río de Janeiro durante la 23a Conferencia General del ICOM, Decarolis fue honrada en reconocimiento a su destacada labor para llevar ICOFOM a América Latina. En 2014, Nelly Decarolis fue reconocida por la suma de sus trabajos para la Museología y el patrimonio cultural latinoamericano, por CICOP Argentina (Centro Internacional para la Preservación del Patrimonio Arquitectónico). En 2017, en La Habana, con motivo del XXV Encuentro Regional, ICOM LAC e ICOFOM LAM rindieron homenaje a Nelly Decarolis por ser su fundadora y haber contribuido de manera ejemplar con capacidad y profesionalismo y responsabilidad al desempeño de este comité.

Más recientemente ha sido distinguida por la UNIRIO, con el título de DOCTOR HONORIS CAUSA una merecida distinción por sus conocimientos teóricos y por la excelencia de su labor en pro de la Museología en el ámbito latinoamericano e internacional.

Me gustaría terminar con las palabras que le dedicó Lucho Repetto, un gran amigo, colega siempre presente que nos dejara recientemente, en ocasión del homenaje que le rindiera el Cicop en 2014.

**"GLORIA DE LA MUSEOLOGIA:**

*Nelly significa una gloria viviente para la museología internacional y especialmente la latinoamericana. Ha formado durante tantos años varias generaciones de profesionales que no sólo se encuentran en Argentina sino en distintas partes del mundo. Nos ha demostrado y nos demuestra el empeño, la constancia, el compromiso de la museología como una realidad social imprescindible en estos tiempos modernos." (Repetto 2014)*

Córdoba, Noviembre 2020

## **Referencias**

DECAROLIS, N. [1987] Museology and museums. *ICOFOM Study Series*, 13, 161-164.

- DECAROLIS, N. [1991] The language of exhibitions. *ICOFOM Study Series*, 19, 33-36.
- DECAROLIS, N. [1992] ICOFOM in Switzerland (eng). L'ICOFOM en Suisse (fre). *Noticiasdel ICOM*, v. 45, n° 2. Paris: ICOM, pp. 8-9.
- DECAROLIS, N. [1993] Museums, space and power in Latin America [résumé en français et en grec]. *ICOFOM Study Series*, 22, 53-56. *Actas del II Encuentro ICOFOM LAM. Museos, espacio y poder en América Latina y el Caribe*. Quito, July 1993. Retrieved from: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/icofom\\_Lam/II\\_ENCUESTRO\\_-\\_Quito\\_1993.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/icofom_Lam/II_ENCUESTRO_-_Quito_1993.pdf).
- DECAROLIS, N. [1994] Object – document? *ICOFOM Study Series*, 23, 83-88.
- DECAROLIS, N. [1995] Heritage, museum, territory and community. *ICOFOM Study Series*, 25, 37-42. Reflections on museology, aesthetics and art. *ICOFOM Study Series*, 26, 52-57.
- DECAROLIS, N. [1996] Reflexiones sobre museología, estética y arte. *ICOFOM Study Series*, 26, 194-201.
- DECAROLIS, N. [1997] Memorias para el porvenir. *ICOFOM Study Series*, 27, 190-195. Memory for the future. *ICOFOM Study Series*, 27, 196-201. Memorias del Porvenir / Memórias do Devir. *Actas del VI Encuentro Regional. ICOFOM LAM 97. Patrimonio, museos y memoria en América Latina y el Caribe*. (pp. 91-105). Cuenca, Ecuador: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [1998] Globalization and diversity: a delicate balance. *ICOFOM Study Series*, 29, 19-24. Globalización y Diversidad: un delicado equilibrio. In *Actas del VII Encuentro Regional. ICOFOM LAM 98. Museos, museología y diversidad cultural en América Latina y el Caribe*. (pp. 90-95). ICOFOM / ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [1999] Philosophy in relation to contemporary museology. *ICOFOM Study Series*, 31, 19-27. Relaciones de la filosofía con la museología contemporánea. *ICOFOM Study Series*, 31, 18. Zusammenfassung: Philosophie in ihrer Beziehung zur museologie. *ICOFOM Study Series*, 31, 28-29. Relaciones de la Filosofía con la Museología contemporánea. In *Actas del VIII Encuentro Regional. ICOFOM LAM 99. Museología, filosofía e identidad en América Latina y el Caribe*. Coro, Venezuela: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [2000] Entre lo tangible y lo intangible. *ICOFOM Study Series*, 32, Supplement, iii-vii. The tangible and intangible heritage. *ICOFOM Study Series*, 32, 35-39. Museología y Desarrollo Sustentable. In *Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseus. Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento sustentável*. IX

*ICOFOM LAM. Museologia e Desenvolvimento sustentável na América Latina e no Caribe.* (pp. 37-43). Santa Cruz, Rio de Janeiro, Brasil: ICOFOM/ICOFOM LAM. ICOFOM-LAM 1990-2000. *ICOM Study Series / Cahiers d'étude*, 8, 14-15.

DECAROLIS, N. [2001] ICOFOM LAM 1990-2001. In *Actas del X Encuentro Regional del ICOFOM LAM. Museología y patrimonio intangible.* (p. 48). Rio de Janeiro: ICOFOM/ICOFOM LAM.

DECAROLIS, N. [2002] Museología y presentación: un emprendimiento conjunto de ciencia y arte. *ICOFOM Study Series*, 33b, 40-45. Museology and presentation - a joint venture of science and arts. *ICOFOM Study Series*, 33b, 35-39. Museología y Presentación: un emprendimiento conjunto de ciencia y arte. In *Actas del XI Encuentro Regional del ICOFOM LAM (conjuntamente con el XXIV Simposio Anual del ICOFOM. Museología y presentación: ¿Original/Real o Virtual?*(pp. 64-70). Cuenca, Ecuador: ICOFOM/ICOFOM LAM.

DECAROLIS, N. [2003] Unidad y diversidad: el desafío latinoamericano. *ICOFOM Study Series*, 34, 14-17. Unity within diversity: a Latin American challenge. *ICOFOM Study Series*, 34, 18-21.

DECAROLIS, N. [2004] Unidad y diversidad: el desafío latinoamericano. *ICOFOM Study Series*, 33 Final Version, 26-29. Unity within diversity: a Latin American challenge. *ICOFOM Study Series*, 33 Final Version, 30-34.

DECAROLIS, N. [2005] Museología, interpretación y comunicación: el público de museos. *ICOFOM Study Series*, 35, 46-50. Museology, interpretation and communication: the museum audience. *ICOFOM Study*, 35, 51-54.

DECAROLIS, N. [2006] El pensamiento museológico latinoamericano: El ICOFOM LAM. Cartas y Recomendaciones. 1992-2005. Córdoba (Argentina), ICOFOM LAM; ICOFOM; ICOM.

DECAROLIS, N. [2007] Museología y nuevas tecnologías: un desafío para el siglo XXI. *ICOFOM Study Series*, 36, 50-54. Museology and the new technologies: a challenge for the 21st century. *ICOFOM Study Series*, 36, 46-49.

DECAROLIS, N. [2008] Prólogo / Foreword / Avant-propos, in *Museums, Museology and Global Communication / Musées, muséologie et communication globale, Museos, museología y comunicación global.* *ICOFOM Study Series*, 37, 5-10.

DECAROLIS, N. [2009] Prólogo / Foreword / Avant-propos, in *Museology: Back to Basics / Muséologie: revisitarnos fondamentaux / Museología: retorno a las bases.* *ICOFOM Study Series*, 38, 11-18.

DECAROLIS, N. [2010] Disparition de Marcel Évrard. *Nouvelles de l'ICOM Paris* : ICOM, p. 14.

- DECAROLIS, N. [2011] El pensamiento museológico contemporáneo: II Seminario de investigación en museología de los países de lengua portuguesa y española. Buenos Aires: Comité Internacional del ICOM para la Museología (ICOFOM). Retrieved from: [http://icom.museum/uploads/tx\\_hpoindexbdd/ICOFOM-LAM\\_2\\_Seminario\\_museologia.pdf](http://icom.museum/uploads/tx_hpoindexbdd/ICOFOM-LAM_2_Seminario_museologia.pdf).
- DECAROLIS, N. [2014] Presentación del Encuentro Nuevas tendencias de la museología contemporánea en Latinoamérica. In *Actas del XXII Encuentro Regional del ICOFOM LAM. Nuevas tendencias para la Museología en Latinoamérica*. (pp. 16-18). Buenos Aires, Argentina: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. & Gorgas, M. R. de. [1997] L'image de l'existant et la restitution de la mémoire (sous-thème 2). *ICOFOM Study Series*, 28, 79-85. The image of the existent and the restitution of memory (sub topic 2). *ICOFOM Study Series*, 28, 72-78.
- DECAROLIS, N. & Dowling, G. [1988] Comment, in *Museology and Developing Countries*. *ICOFOM Study Series*, 15, 231-236.
- DECAROLIS, N. [1989] Analysis 1 & 2, in *Museology and Futurology*. *ICOFOM Study Series*, 16, 381-384. Museums for a new century. *ICOFOM Study Series*, 16, 123-126.
- DECAROLIS, N. [1990] *Museology and the environment*. *ICOFOM Study Series*, 17, 41-44.
- DECAROLIS, N. [1993] *Actas del II Encuentro ICOFOM LAM. Museos, espacio y poder en América Latina y el Caribe*. Quito, Julio 1993. Retrieved from: [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/icofom\\_Lam/II\\_ENCUESTRO\\_-\\_Quito\\_1993.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/icofom_Lam/II_ENCUESTRO_-_Quito_1993.pdf).
- DECAROLIS, N.; DOWLING, GARRO, E.M.; ASTESIANO, M. [1988] *Museology and developing countries – help or manipulation?* *ICOFOM Study Series*, 14, 125-127.
- DECAROLIS, N. & SCHEINER, T. [1995] *ICOFOM LAM Report 1990-1995*. *ICOFOM Study Series*, 25, 215-217.
- DECAROLIS, N. [1997] *Actas del VI Encuentro Regional. ICOFOM LAM 97. Patrimonio, museos y memoria en América Latina y el Caribe*. Cuenca, Ecuador: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [1998] *Actas del VII Encuentro Regional. ICOFOM LAM 98. Museos, museología y diversidad cultural en América Latina y el Caribe*. Cidade de Mexico, Mexico: ICOFOM / ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [1999] *Actas del VIII Encuentro Regional. ICOFOM LAM 99. Museología, filosofía e identidad en América Latina y el Caribe*. Coro, Venezuela: ICOFOM/ICOFOM LAM.



- DECAROLIS, N. [2000] *Anais do II Encontro Internacional de Ecomuseus. Comunidade, Patrimônio e Desenvolvimento sustentável. IX ICOFOM LAM. Museologia e Desenvolvimento sustentável na América Latina e no Caribe.* Santa Cruz, Rio de Janeiro, Brasil: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [2001] *Actas del X Encuentro Regional del ICOFOM LAM. Museología y patrimonio intangible.* Rio de Janeiro, Brasil: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- DECAROLIS, N. [2002] *Actas del XI Encuentro Regional del ICOFOM LAM (conjuntamente con el XXIV Simposio Anual del ICOFOM. Museología y presentación: ¿Original/Real o Virtual?* Cuenca, Ecuador: ICOFOM/ICOFOM LAM.
- RISNICOFF DE GORGAS, M., [2019] *Nelly Decarolis*, En Bruno Brulon Soares Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro *UNIRIO* (Ed.), *A History of Museology. Key authors of museological theory (p 192-202).* Paris: ICOFOM

## **MESA 01**

**Reflexiones teóricas sobre la definición de museo**

**Reflexões teóricas sobre a definição de museu**

**Theoretical considerations on the museum definition**

## Mesa 01

### Reflexões teóricas sobre a definição de museu

Relatoria: Fábio Hering

No dia 5 de novembro de 2020, durante o XXVIII Encontro do ICOFOM-LAM, teve ocasião a Mesa número 1, "Reflexões Teóricas sobre a Definição de Museu", onde oito (8) apresentadores expuseram seus trabalhos, seguidos de debates e trocas de ideias com um grupo de 51 participantes, que se estenderam até o dia seguinte, sob a organização da coordenação. Foram levantadas as seguintes considerações e questões centrais, acerca de uma nova definição de Museu:

- é importante reconhecer a dupla realidade do museu, como instituição e fenômeno, sempre aberto e em contínua mutação, abrindo espaço para uma concepção mais diversa e rica de sua realidade, onde seja possível uma continuidade vital entre teoria e prática e onde a reflexão acerca da instituição museal e de seus processos seja permanente.
- deve se reconhecer a centralidade da educação como dimensão organizativa e propiciadora dos Museus, em suas dinâmicas formativas e em seus diálogos com as culturas e com as comunidades às quais se destina; considera-se que a permanência do conceito educação na definição internacional de museus é de importância epistêmica, mas também política e social, para os contextos latino-americanos e caribenhos da museologia;
- não devem ser esquecidas as questões humanísticas relacionadas com a Nova Museologia e a Mesa de Santiago do Chile, de 1972;
- é necessário revisar a visão eurocêntrica tradicional de museu, possibilitando uma visão mais ampla, que dê vozes a outros grupos e culturas, superando quaisquer resquícios de opressão e de dominação; as relações de poder, que estruturam o tecido das sociedades ainda hoje e que também estruturam as instituições museais, continuam sendo um dos maiores desafios para se levar adiante uma reflexão sobre os espaços museológicos que satisfaça a maioria das necessidades e realidades latino-americanas e caribenhas;
- deve-se ter em conta a necessidade de uma crítica decolonial e anti-colonial constante da instituição museu e de seus processos, tendo-se em vista a importância e a urgência de se reconhecer valores morais e estéticos mais identificados com os grupos sociais formadores e com as comunidades; nesse sentido, considerou-se importante reafirmar como fundamentais e válidas as questões sobre "como?", "para quê?", "por quem?", "para quem?" os museus (e suas definições) servem e são transformados, atentando-se para a nem sempre aceitável caracterização de grupos culturais cuja

memória (em alguns casos, estereotipada, silenciada, pouco reconhecida) não pode ser desvinculada dos museus;

- ressaltou-se a importância do museu como uma instituição que reconheça as diversas dimensões de poder que atravessam sua realidade e suas coleções, seus patrimônios e suas cosmovisões;
- destacou-se o museu como espaço trans e interdisciplinar, onde é possível uma ruptura epistêmica a partir da colaboração dialética entre agentes sociais e profissionais de museu, desde que essa colaboração busque a equidade e seja baseada no reconhecimento dos direitos humanos e da justiça;
- ressaltou-se a necessidade de se questionar a vigência de uma só definição de museu, pensando-se em dar espaço à multiplicidade de definições possíveis, visando, dessa forma, resgatar as riquezas comunitárias para torná-las acessíveis a quem as gera, modifica, herda, utiliza e preserva; resalte-se que a referida acessibilidade deve ser formulada a partir do material (coleções), bem como do conhecimento e da essência das heranças que constituem e promovem o museu;
- foi assinalada a importância das novas percepções de museu que colocam em cena a territorialidade, o patrimônio e a comunidade, como integrantes de um ecossistema cultural, integrado tanto a uma determinada geopolítica quanto também a um conjunto de saberes ancestrais, modernos, contemporâneos, que estejam eticamente vinculados ao compromisso renovado que os museus devem ter com seus povos, patrimônios e comunidades (índigenas ou não);
- ressaltou-se que os museus são tanto instituições quanto iniciativas coletivas, processos continuados, formativos e transformativos, que nos habilitam a atuar em um cenário inter e multicultural complexo, como protagonistas na recriação/preservação do modo de vida compartilhado pelas coletividades em seu meio ambiente;
- destacou-se a importância de que uma nova definição de museu mantenha a indicação de sua natureza não lucrativa, com capacidade para efetuar diálogos de saberes pertencentes a diversas epistemes, destacando-se sua relação com os mais diferentes patrimônios, visando o desenvolvimento sustentável, assumindo seu compromisso com a vida e com os direitos humanos, e tomando como sua missão somar as capacidades colaborativas das diversas comunidades, organizações e setores sociais;
- finalmente, foi destacado, de forma relevante, a importância dos diálogos e dos avanços na teoria museológica latino-americana e caribenha, levados adiante pelos intelectuais do ICOFOM-LAM e de outros grupos, fundamentais para uma futura reflexão mais aprofundada acerca da instituição museal, seus sujeitos e suas práticas.

Este documento, como um espaço de diálogo em constante construção, experimentado durante o XXVIII Encontro do ICOFOM-LAM,

pretende continuar o trabalho já forjado neste processo de reflexão de uma nova definição de museu, buscando-se uma postura inclusiva, comprometida com todas as vozes, grupos e sujeitos (com os erros que podem advir dessa tentativa) para se continuar a procurar soluções úteis e éticas para os museus e as comunidades da América Latina e do Caribe.

## **Mesa 01**

### **Reflexiones teóricas sobre la definición de museo<sup>1</sup>**

**Reporte: Fábio Hering**

El 5 de noviembre de 2020, durante el XXVIII Encuentro del ICOFOM LAM, tuvo lugar la Mesa número 1, "Reflexiones Teóricas sobre la Definición de Museo", donde ocho presentadores expusieron sus trabajos, seguidos de debates e intercambio de ideas con un grupo de 51 participantes, que se prolongaron hasta el día siguiente bajo la organización de la Coordinación. Se realizaron las siguientes consideraciones y preguntas centrales acerca de una nueva definición de Museo:

- es importante reconocer la doble realidad del museo, como institución y como fenómeno siempre abierto y en continua mutación, abriendo espacio a una concepción más diversa y rica de su realidad, donde sea posible una continuidad vital entre la teoría y la práctica y donde la reflexión sobre la institución museal y sus procesos sea permanente.
- debe reconocerse la centralidad de la educación como dimensión organizadora y habilitadora de los museos, en sus dinámicas formativas y en sus diálogos con las culturas y con las comunidades a las que se dirige; debe considerarse que la permanencia del concepto de educación en la definición internacional de museos es de importancia epistémica, pero también política y social para los contextos latinoamericanos y caribeños de la museología;
- no se debe olvidar los temas humanísticos relacionados con la Nueva Museología y la Mesa de Santiago de Chile de 1972;
- es necesario revisar la visión eurocéntrica tradicional del museo, posibilitando una visión más amplia que dé voz a otros grupos y culturas, superando cualquier vestigio de opresión y de dominación; las relaciones de poder que aún hoy estructuran el tejido de las sociedades y que también estructuran las instituciones museales, continúan siendo uno de los mayores desafíos para llevar adelante una reflexión sobre los espacios museológicos que satisfaga la

---

<sup>1</sup> Tradução: Raquel Pontet

mayoría de las necesidades y realidades latinoamericanas y caribeñas;

- se debe tener en cuenta la necesidad de una constante crítica decolonial y anticolonial de la institución museo y de sus procesos, teniendo en cuenta la importancia y la urgencia de reconocer los valores morales y estéticos más identificados con los grupos sociales que la conforman y con las comunidades; en este sentido, se consideró importante reafirmar como fundamentales y válidas las preguntas sobre “¿cómo?”, “¿para qué?”, “¿por quién?” “¿para quién?” los museos (y sus definiciones) sirven y son transformados, atendiendo a la caracterización no siempre aceptable de grupos culturales cuya memoria (en algunos casos estereotipada, silenciada, poco reconocida) no puede ser desvinculada de los museos;
- se resaltó la importancia del museo como una institución que reconozca las diversas dimensiones de poder que atraviesan su realidad y sus colecciones, sus patrimonios y sus cosmovisiones;
- se destacó el museo como espacio trans e interdisciplinar, donde es posible una ruptura epistémica a partir de la colaboración dialéctica entre agentes sociales y profesionales del museo, siempre que esa colaboración busque la equidad y se base en el reconocimiento de los derechos humanos y la justicia;
- se resaltó la necesidad de cuestionar la vigencia de una única definición de museo, pensando en dar espacio a la multiplicidad de definiciones posibles, buscando de esta manera, rescatar las riquezas comunitarias para volverlas accesibles a quien las genera, modifica, hereda, utiliza y preserva; se señala que dicha accesibilidad debe formularse a partir del material (colecciones), así como del conocimiento y de la esencia de los patrimonios que constituyen y promueven el museo;
- fue señalada la importancia de las nuevas percepciones del museo que ponen en escena la territorialidad, el patrimonio y la comunidad, como parte de un ecosistema cultural, integrado tanto a una geopolítica específica como a un conjunto de saberes ancestrales, modernos, contemporáneos, que estén éticamente vinculados al compromiso renovado que los museos deben tener con su gente, patrimonios y comunidades (indígenas o no);
- se enfatizó que los museos son tanto instituciones como iniciativas colectivas, procesos continuos, formativos y transformadores, que nos permiten actuar en un escenario inter y multicultural complejo, como protagonistas en la recreación/preservación del modo de vida compartido por las comunidades en su medio ambiente;

se destacó la importancia de una nueva definición de museo que mantenga la indicación de su naturaleza no lucrativa, con capacidad para tener diálogos de saberes pertenecientes a diversas epistemes, destacándose su relación con los más diferentes patrimonios, apuntando al desarrollo sustentable, asumiendo su compromiso con

la vida y los derechos humanos, y tomando como misión sumar las capacidades colaborativas de las diversas comunidades, organizaciones y sectores sociales;

- finalmente, fue destacado de manera relevante la importancia de los diálogos y de los avances en la teoría museológica latinoamericana y caribeña, llevados adelante por los intelectuales del ICOFOM LAM y de otros grupos fundamentales para una futura reflexión más profunda sobre la institución museal, sus temáticas y sus prácticas.

Este documento, como un espacio de diálogo en constante construcción experimentado durante el XXVIII Encuentro del ICOFOM LAM, pretende continuar el trabajo ya forjado en este proceso de reflexión sobre una nueva definición de museo, buscando una posición inclusiva, comprometida con todas las voces, grupos y sujetos (con los errores que puedan resultar de ese intento) para seguir buscando soluciones útiles y éticas para los museos y las comunidades de América Latina y del Caribe.

# **No lugar da exatidão, profundidade: os museus como fonte de passagem de elos na cadeia de comunicação discursiva**

**Susana Nunes Taulé Piñol**

Instituto Federal Catarinense/IFC, Universidade Tecnológica Federal do Paraná/UTFPR/PPGTE e Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/PPG-PMUS UNIRIO/MAST

susana.pinol@ifc.edu.br

**Luiz Ernesto Merkle**

Universidade Tecnológica Federal do Paraná/UTFPR/PPGTE

merkle@utfpr.edu.br / luiz.zilli@gmail.com

## **Resumo**

No movimento do pensamento dialógico de Mikhail Bakhtin para a museologia e vice-versa, me aproximo e me afasto da exposição museológica do Museu Nacional do Mar - Embarcações Brasileiras, intitulada Maquete do Centro Histórico de São Francisco do Sul, especialmente do diorama que representa o Cortejo Fúnebre que acontecia no século passado. Nesse fazer metodológico descrevo e tensiono os gêneros de comunicação discursiva que permeiam tal exposição em uma instância relacional entre o eu e ou outro. Metodologicamente emprego o estudo de caso com coleta de dados qualitativa mesclando técnicas projetivas, observação documental e diário de campo e apresento neste artigo um recorte de análise. Os conceitos de Bakhtin: Grande Tempo, Auditório Social e Gêneros do Discurso ingressam em uma abordagem que investiga acontecimentos discursivos em vestígios visuais, diante de uma perspectiva intra e extramuros. No intuito de colaborar com o debate do museu enquanto instância relacional, apresento-o como uma fonte de passagem de elos na cadeia de comunicação discursiva. No discorrer teórico, amparado pelos exemplos propiciados pelo estudo de caso, sinalizo que as conformações das relações entre o eu e o outro, formadas ao longo do processo de musealização, tecem distintos contornos segundo as diferentes percepções de mundo dos sujeitos envolvidos e que, para fomentar compreensões ativas e afastar discursos monologizantes, é preciso um movimento contínuo de ampliação e exposição do processo de justaposição dessas camadas de interpretações para quem da exposição se aproxima. O entendimento que tanto as exposições como os museus devem ser compreendidos como processos contínuos e inacabados remetem aos desafios da gestão destas instituições caso pretendam de fato estar abertas ao seu público do passado, do presente e do futuro.



**Palavras chaves:** Museu Nacional do Mar; Diorama do Centro Histórico de São Francisco do Sul; Dialogismo; Bakhtin.

## **Resumen**

En el movimiento del pensamiento dialógico de Mikhail Bajtín hacia la museología y viceversa, me acerco y me alejo de la exposición museológica del *Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras*, titulada *Maquete do Centro Histórico de São Francisco do Sul*, especialmente el diorama que representa el Desfile Funerario que sucedió en el siglo pasado. En este enfoque metodológico, describo y tensiono los géneros de comunicación discursiva que impregnan tal exposición en una instancia relacional entre el yo y el otro. Metodológicamente utilicé el estudio de caso con recolección de datos cualitativos, mezclando técnicas proyectivas, observación documental y diario de campo y presento en este artículo un extracto de análisis. Los conceptos de Bajtín: Gran Tiempo, Social Auditorium y Géneros Discursivos son parte de un enfoque que investiga los hechos discursivos en trazos visuales, desde una perspectiva intra y extramural. Para colaborar con el debate del museo como instancia relacional, lo presento como fuente de paso de eslabones en la cadena de comunicación discursiva. En el discurso teórico, sustentado en los ejemplos aportados por el estudio de caso, señalo que las conformaciones de las relaciones entre el yo y el otro, formadas a lo largo del proceso de musealización, tejen diferentes trazos de acuerdo a las distintas percepciones del mundo de los sujetos involucrados y que, para fomentar entendimientos activos y eliminar discursos monologizantes, es necesario un movimiento continuo de expansión y exposición del proceso de yuxtaposición de estas capas de interpretaciones para quienes se acercan a la exposición. El entendimiento de que tanto las exposiciones como los museos deben entenderse como procesos continuos e inconclusos se refiere a los desafíos de la gestión de estas instituciones si pretenden estar abiertas a su público en el pasado, presente y futuro.

**Palabras clave:** Museu Nacional do Mar; Diorama do Centro Histórico de São Francisco do Sul; Dialogismo; Bajtín.

## **Abstract**

In the movement of Mikhail Bakhtin's dialogical thinking towards museology and vice versa, I approach and move away from the museological exhibition of the *Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras*, entitled *Maquete do Centro Histórico de São Francisco do Sul*, especially of the diorama that represents the Parade Funeral that happened in the last century. In this methodological approach, I describe and tension the genres of discursive communication that permeate such exposure in a relational instance between the self and the other. Methodologically I use the case study with qualitative data collection, mixing projective techniques, documentary observation and field diary and I present in this article an excerpt of analysis. Bakhtin's concepts: Great Time, Social Auditorium and Speech Genres are part of an approach that investigates discursive events in visual traces, from

an intra- and extramural perspective. In order to collaborate with the debate of the museum as a relational instance, I present it as a source of passage of links in the discursive communication chain. In the theoretical discourse, supported by the examples provided by the case study, I signal that the conformations of the relationships between the self and the other, formed throughout the musealization process, weave different outlines according to the different perceptions of the world of the subjects involved and that, for to foster active understandings and remove monologizing discourses, a continuous movement of expansion and exposure of the juxtaposition process of these layers of interpretations is necessary for those who approach the exhibition. The understanding that both exhibitions and museums must be understood as continuous and unfinished processes refers to the challenges of the management of these institutions if they intend to be open to their public in the past, present and future.

**Keywords:** Museu Nacional do Mar; Diorama of the Centro Histórico de São Francisco do Sul; Dialogism. Bakhtin.

## Introdução

De espaços reverenciais a ecomuseus, diferentes tipos de museus coexistem. Entretanto, em uma instância relacional, todos são fontes de passagem para o estabelecimento de elos na cadeia de comunicação discursiva conectando passado, presente e futuro.

*A singularidade do presente se dá na relação com o passado: só é possível pensar o novo a partir do já acontecido. O olhar precisa assim voltar-se, continuamente, para o passado, para dar ao presente um sentido e para justificar o futuro enquanto proposta de mudança (Scheiner, 1999, p. 146).*

“Museu é processo, e não produto cultural: está em contínua mutação, e se dá no instante, define-se na relação” (Scheiner, 1999, p.162). Inerente a esse processo contínuo está a relação com um outro em diferentes épocas e espaços. Na atitude responsiva de entender o outro, nós não coincidimos com o outro porque não conseguimos abrir mão do que já somos. Mesmo quando há empatia, não há duplicação do outro; porém este deslocamento provoca mudanças tanto em mim como no outro. Esta é uma questão fundamental na arquitetônica bakhtiniana: o eu para mim, o eu para o outro e o outro para mim. Bakhtin utilizou-se do termo dialogia para descrever a vida do mundo da produção e das trocas simbólicas sendo que em sua base teórica opera os conceitos que giram em torno do enunciado concreto na constituição do sujeito.

*O deslocamento do centro de valor do eu para o outro caracteriza a arquitetônica do pensamento de Bakhtin, operando aquilo que foi significativamente descrito como uma verdadeira revolução, a ‘Revolução Bakhtiniana’, por Augusto Ponzio [...]. Ou melhor, a revolução operada por Bakhtin e seus colaboradores (o dito Círculo*

*de Bakhtin [...] pode ser descrita como uma 'revolução copernicana', na medida em que se trata de uma revolução que pôs de cabeça para baixo o modo dominante de conceber a relação entre o eu e o outro (Petrilli, 2019, p. 72).*

A concepção básica da linguagem em Bakhtin é a interação verbal cuja realidade fundamental é seu caráter dialógico. Parte de um processo ininterrupto, toda a enunciação é um diálogo. “Não há enunciado isolado, todo enunciado pressupõe aqueles que o antecederam e todos os que o sucederão” (Souza, 1994, p.99). É apenas um elo de uma cadeia podendo ser compreendido no interior dessa. Em certa medida, a compreensão é sempre dialógica: “[...] ver e compreender o autor de uma obra significa ver e compreender outra consciência, a consciência do outro e seu mundo, isto é, outro sujeito” (Bakhtin, 2016, p. 83).

Ao reunirmos a arquitetura bakhtiniana e espaços museológicos observamos que o enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele. O enunciado também é percebido por um outro repleto de palavras interiores: “Todas as suas vivências – o assim chamado fundo de apercepção - são dadas na linguagem do seu discurso interior e é apenas assim que elas entram em contato com o discurso exterior percebido” (Volochnikov, 2016, p. 254).

A trama entre a vida e a arte, os enunciados, a exposição e as distintas perspectivas de mundo fornecem caminhos para uma comunicação museológica que vislumbre o fazer responsivo na perspectiva de fazer *com* e não de fazer *para*. É pela linguagem do cotidiano, pela prosaística e à luz da ótica bakhtiniana que abordamos os conceitos Gêneros do Discurso, Grande Tempo e Auditório Social diante dos acontecimentos discursivos que permeiam um museu e uma exposição a fim de tensionar aspectos importantes ao refletirmos sobre o conceito de museu.

Em uma instância relacional, todos museus são fontes de passagem para o estabelecimento de elos na cadeia de comunicação discursiva, visto que: preservam a permanência das enunciações de outros nos vestígios visuais dos acervos e das informações que os acompanham; disponibilizam tais acervos via exposições a fim de que outros possam deles se aproximar; reinterpretam os registros que decidem estudar e preservar ao produzirem conhecimento científico e o fazem mediante enunciações concretas, portanto, jamais desprendidas de ideologias. Isto permite pensar que o museu nos seus processos de musealização tece uma cadeia operatória que subsidia a comunicação discursiva na vinculação entre passado, presente e futuro.

Conforme relata Brulon (2015, p. 51), a primeira característica fundamental da musealização, vislumbrando o contexto histórico de formação deste conceito, é a permanência. “Contrariamente à coleção particular que, na maior parte dos casos, se dispersa depois da morte daquele que a tinha formado e sofre as repercussões das flutuações de sua

fortuna e têm, pelo menos em teoria, uma existência perene” (Brulon, 2015, p. 52).

*A própria Ciência estava construindo uma tradição e um pedigree, nos quais os homens se lembravam de seus mestres e eram, da mesma forma, lembrados por seus pupilos. Tratava-se, assim, de um período que se compunha uma cadeia de valores que definiria o papel dos museus nos próximos séculos (Brulon, 2015, p. 54).*

Musealização é um processo de seleção, suspensão, retirada de objetos de certo circuito e reposicionamento destes objetos em uma instituição, no museu, mantido por uma gestão, cuja administração permite que a museália receba cuidados. Um olhar mais atento permite detectar que, nos museus, em cada exposição, há conexões que não percebemos de imediato, conexões que estabelecemos ou que deixamos de estabelecer ainda que sejam relevantes para nós.

Nas interfaces entre comunicação, cultura e patrimônio, nos acontecimentos discursivos de um outro, via acervo, vozes desta e de outras épocas, desta e de outras culturas, são conhecidas e reconhecidas, escutadas mas também suprimidas, abaladas, incompreendidas, distorcidas. Eis o aspecto relevante de um esforço constante em pensar e planejar exposições museológicas em conjunto com os representados, no sentido de *fazer com* e não de *fazer para*. Essas outras aproximações, sentidos e interpretações ao serem compartilhados possibilitam um alargamento das visões de mundo, das experiências alheias e fomentam novos olhares que partem de distintas posições enunciativas.

No fazer expositivo, assim como em outras esferas da atividade humana, a alternância entre sujeitos não ocorre de forma linear. Ao entrar em contato com os enunciados precedentes, aqueles que se propõem a planejar uma exposição começam, ainda que, por vezes, em seu interior, a projetar como dizer aquilo que, lhes parece interessante e coerente com o acervo em apreciação. E, nesse mesmo processo, o faz tendo em vista seus destinatários sejam visitantes, moradores da localidade, apoiadores, comunidades vivas representadas, membros da equipe do museu com opiniões divergentes, patrocinadores, pessoas emocionalmente ligadas ao acervo entre outros. Em uma dimensão ontológica do museu, é possível entender como [...] as coisas se transformam, e sendo assim, nunca são exatamente iguais em cada instante: e portanto, o sentido não está nas coisas, está na relação (Scheiner, 2013, p. 373).

As coleções, dos objetos mais simples às relíquias mais raras, retirando-se o contexto da preservação, são pretextos, alegorias para os diálogos. A percepção ativa do discurso alheio é fundamental para o diálogo (Volochínov, 2016, p. 251). Limitar-se, contudo, à originalidade histórica de cada enunciado concreto pelo tema não nos tornaria mais adeptos ao dialogismo. Melhor dizendo, desde que tenha consciência dos distintos auditórios sociais, não há aspectos negativos se aquele que escuta, em diferentes épocas, interpretar e reinterpretar um mesmo material de pesquisa de diferentes formas ou, sob diferentes ângulos, visto

que aí reside a profundidade de sentidos. Assim, interpretar uma obra significa completá-la, revesti-la de novos sentidos, e, desse modo, perpetuá-la no tempo como objeto estético.

Neste artigo, sob a ótica do dialogismo bakhtiniano, analisamos fragmentos de fios dialógicos que perpassam uma<sup>1</sup> das exposições do Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras situado em São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil. Nosso foco ateu-se a um dos dioramas instalados: o Cortejo Fúnebre.

### **Uma cidade, um museu, uma exposição e lembranças outras de um cortejo fúnebre**

*O patrimônio arquitetônico de São Francisco do Sul é formado por cerca de 400 imóveis, construídos a partir do século 18. As construções ficam no interior de um perímetro tombado desde 1981, em nível municipal. O tombamento federal, iniciado em 1986, foi concluído em outubro de 1987. Tais medidas de proteção, bem recebidas pela comunidade, alcançaram um centro histórico que mostra grande vitalidade, e que jamais deixou de ser importante para os francisquenses. Ali estão a prefeitura e vários outros órgãos públicos, como as agências de algumas instituições federais. É também no centro que se localizam os correios, bancos, lojas e escritórios de profissionais liberais (Almeida, 2008, p. 19).*

Nos grandes galpões da antiga Empresa de Navegações Hoepcke, uma das edificações da poligonal tombada, foi instalado o Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras e em uma de suas salas, desde 1999, esteve em construção um imenso diorama que representa o Centro Histórico nas décadas de 1930 a 1940, que recebeu visitas em boa parte de seu processo de feitura. Entre os próprios membros do museu pairava um descrédito quanto a sua conclusão, mas após 20 anos de um trabalho coletivo e, nos anos finais, com o apoio mais expressivo em termos de recursos financeiros de um patrocinador, a exposição intitulada Maquete do Centro Histórico de São Francisco do Sul foi reaberta ao público em novembro de 2019.

Uma ampla exploração do tema precedida de um projeto específico de pesquisa museológica abrangendo o conteúdo e o acervo, ou seja, o que o objeto é e como ele se apresenta socialmente (seu potencial intrínseco de informação), já encontra a palavra sempre repleta de conteúdo e de significação. Na pesquisa há uma relação de texto com o contexto e, neste encontro do discurso alheio e do discurso autoral, do que está dado e do que se está criando como uma resposta ao primeiro, estão presentes pelo menos dois autores, dois sujeitos. Há, por assim dizer, um diálogo não necessariamente face a face

---

<sup>1</sup> Exposição intitulada Maquete do Centro Histórico de São Francisco do Sul reinaugurada em 13 de novembro de 2019 com o apoio da Arcelormittal.

Em fotografias do Centro Histórico de São Francisco do Sul, arquivadas na Superintendência Regional do Instituto de Patrimônio Artístico Nacional (IPHAN), resistiram ao tempo alguns atos discursivos, registros de sujeitos quando vivos entre as décadas de 1930 e 1940. A elaboração da exposição teve como um de seus pontos de partida para a confecção das maquetes e dos dioramas essas fotografias antigas e outras como: as publicadas em livros sobre o assunto, fotografias em outros arquivos públicos, guardadas pelos proprietários e as aéreas registradas pela prefeitura do município, além das medições das estruturas externas das casas do centro da cidade e dos depoimentos de antigos moradores.



**Figura 1:** Antigo cortejo fúnebre em São Francisco do Sul – Santa Catarina – Brasil. Fonte: Arquivos da Biblioteca Pública Augusto José Ribeiro de São Francisco do Sul

Ao observar a fotografia antiga, o membro da equipe, no preparo da exposição, depara-se com as vozes dos outros em imagens técnicas. O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas convida seu observador a confiar em seus olhos e olhá-las como janelas e não como imagens. Flusser (1985) frisa, no entanto, que as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies transcodificadoras de processos em cenas. Isto porque há um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Houve escolhas, há, portanto, intencionalidades.

*A imagem técnica deve ser decifrada para que as diversas camadas de significado nela contidas possam emergir no discurso em forma de texto [...] ler as imagens técnicas como enunciados que carregam, também, sentidos tensos, expressos sobre conjugação de sons, falas, movimentos e imagens (Souza, 2003, p. 79–82).*



**Figura 2:** Diorama Cortejo Fúnebre. Fonte: Arquivos de fotos da MRA Arquitetura (2019)

O ato fotográfico, explica Soulages (2005, p. 18), é interativo na medida em que é instaurado por um sujeito vivo que age e reage em função de um objeto a ser fotografado, seja, uma paisagem, uma pessoa ou a si mesmo. Ao olhar a imagem técnica daquela época, os membros da equipe imaginam em seu interior o que pode ser feito, o material a ser usado, e já em seu exterior, ao esboçar, medir e calcular as medidas e as posições que as personalidades, os artefatos e as casas ocuparão no espaço do diorama tecem sua interpretação e colocam a sua camada. Não somente no âmbito de registros fotográficos, a manutenção, a preservação e o estímulo à sobreposição de camadas, ainda que contraditórias, enriquecem no tempo e no espaço a profundidade de sentidos a revelia da exatidão. São outros pontos de vista de outros locais e fala.

Diante dos dados empíricos, percebe-se que neste fazer a musealização se processa em relação com o outro, com os vestígios de outros, quer seja aqui: o registro fotográfico efetivado por um fotógrafo na ocasião de um cortejo, as pessoas que aparecem neste evento registrado, o contato com um objeto (a calaça original) fabricado por outrem, suas dimensões e suas formas preservadas no Museu Histórico. No fluxo desses diálogos que vão e que vêm, que convergem e divergem, que clareiam e ofuscam, verte a mudança de significado na própria construção do diorama. A identificação e a valorização de cada detalhe, de cada elemento a ser colocado, neste contexto axiológico, vão se formando outros vestígios.

Este olhar exterior factível quando quem lê, escuta e observa o enunciado não é o sujeito endereçado é, por Souza (2003, p. 83), também chamado de grande temporalidade, por possibilitar as mais variadas relações dialógicas criando um novo elo nessa cadeia da comunicação verbal. No fazer a pesquisa, há a escolha de uma posição. Considerar a pessoa investigada como sujeito,

*[...] implica compreendê-la como possuidor de uma voz reveladora da capacidade de construir um conhecimento sobre sua realidade que a torna coparticipante do processo de pesquisa. Olhar o texto descontextualizado, ainda que utilizando-o e citando-o dentro das normas da academia implica superficialidade na produção do conhecimento (Freitas, 2003, p. 29).*

Sobre isto, a crítica de Bakhtin reside no estudo de documentos que não consideram a completude dos enunciados que os constituem. Não se pode separar a palavra de sua relação concreta com a situação. O enunciado pleno é um elo inseparável da cadeia da comunicação discursiva e deve ser compreendido nesta concretude.

*Um conglomerado de conhecimentos e métodos heterogêneos chamado filologia, linguística, investigação literária, meta ciência, etc. Partindo do texto, eles perambulam em diferentes direções, agarram pedaços heterogêneos da natureza, da vida social, do psiquismo, da história, e os unificam por vínculos ora causais, ora de sentido, misturam constatações com juízo de valor (Bakhtin, 2016, p. 87).*

Para estudar os enunciados não se pode isolá-los de seu fluxo histórico. De maneira que é um desserviço basear a produção de conhecimento em textos descolados das ocasiões em que foram escritos. Olhar para tais circunstâncias possibilita perceber além do que está sendo dito. Muitas vezes, o que não é dito traz mais informações. Isto exige uma dedicação maior de todo pesquisador e, ainda assim, resulta em um contexto inacabado. Não somente porque muitos detalhes no contexto não contam com registro, mas porque outras interpretações de texto e circunstâncias sempre estão por vir.

Centrar-se no objeto, no caso de um texto, é descrever quando foi publicado, onde, qual o assunto e conteúdo abordado e qual o nome do autor. Centrar-se no sujeito e em sua relação com os outros é, entre outras possibilidades, detalhar quando e em que circunstâncias o autor se encontrava quando escreveu o texto, qual a localização do texto no conjunto de suas obras, quais as intencionalidades do autor, em quem ele se baseou ou se inspirou para escrever o texto, para quem o texto se direcionava supostamente, quem o texto se direcionava realmente, quem o texto influenciou em outras épocas mais recentes, qual a posição enunciativa do autor: onde morava, em que época vivia, trabalhava com o quê, relacionava-se com que segmentos da sociedade?

Estas questões localizam e territorializam o texto e seu autor fornecendo informações relevantes à compreensão. Neste fazer, refletindo no âmbito deste estudo de caso, o objeto perde e ganha informações e os recursos expositivos se mesclam materialmente com os enunciados passados que são, por sua vez, com ganhos e perdas, materializados em dioramas. Nesta ação há uma terceiridade, tanto axiológica como exotópica, capaz de compreendê-lo e de apreciá-lo, de colocá-lo entre diálogos.

Os significados das coisas estão inscritos nas suas formas, seus usos e suas trajetórias Nas ruas construídas do diorama há significado, embora diferente, em parte, do casario tombado na poligonal, em cada edificação e sua vida social, em referência ao que propõem Appadurai (2008). Há o reposicionamento do objeto em um outro lugar, representado via *Maquete*, e há também um processo de transformação que envolve



racionalidade e emoção transformando, pelas mãos hábeis dos feitores, resina, poliestireno e tintas em interpretações do passado. Tais materiais processados e reposicionados assumem significados diferentes.

A musealização é processo que altera o estatuto do objeto, entretanto os processos de musealização que se constituem da musealidade para a museália somente se iniciam se houver os valores de representação social. Em outras palavras, na perspectiva do exemplo do Cortejo Fúnebre, apesar do registro fotográfico histórico e da calaça original noutro museu, das técnicas aplicadas em resinas, poliestirenos e tintas, dos 20 anos de miniaturização envolvendo toda a exposição, de ser uma representação do centro histórico tombado, de estar instalado no museu, o diorama para tornar-se museológico precisa do outro, do reconhecimento de seu auditório social, para adquirir um outro valor, cultural e simbólico. É nesta cadeia de comunicação discursiva entre passado, presente e futuro que vão se contornando as qualidades e os valores atribuídos pelas pessoas aos objetos, que no caso da *Maquete* representam não somente o Cortejo Fúnebre, mas as festas, os encontros nas ruas do centro, a movimentação portuária de outrora...

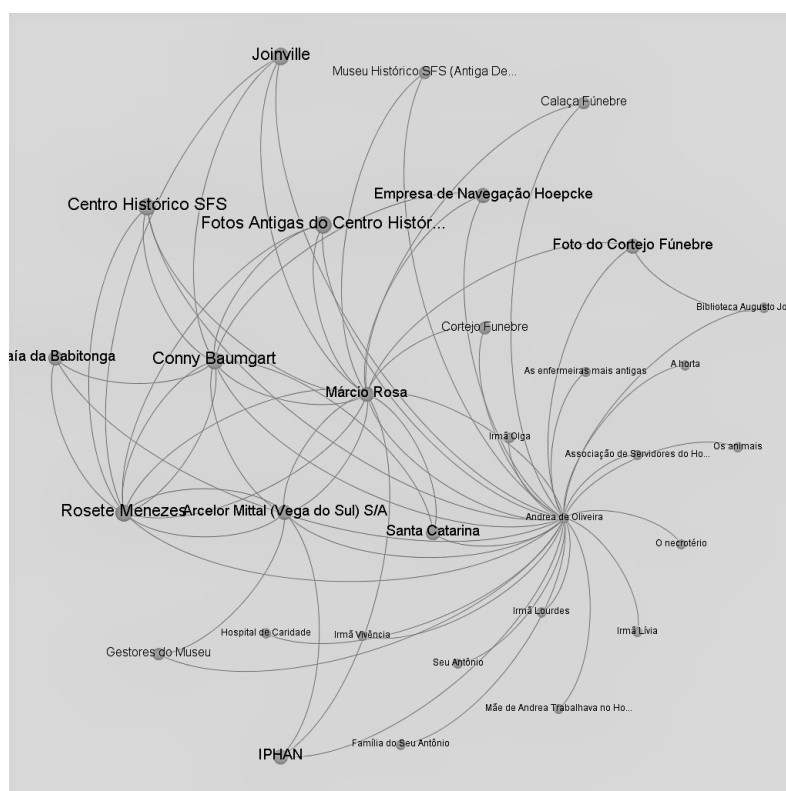
Muitas vozes permeiam o processo de confecção dos objetos, dos documentos, das imagens... são os enunciados dos outros que ali vivem. Esse meio plurilíngue de discursos de *outrem* “é dado ao locutor não no objeto, mas no âmago do ouvinte, como seu fundo aperceptivo da compreensão, que não é linguístico, mas sim expressivo objetal” (Bakhtin, 2014, p. 90). É um pressuposto epistemológico das coleções e dos museus que o ato de olhar os objetos expostos, explica Gonçalves (2007, p. 50), “equivale a conhecer algo que está além dos próprios objetos e que estes de algum modo evocam”. Mesmo que nada mude, o sentido muda.

*O sentido não quer (e não pode mudar) os fenômenos físicos, materiais e outros, não pode agir como força material. Aliás, ele nem precisa disso: ele mesmo é mais forte que qualquer força, muda o sentido total do acontecimento e da realidade sem lhes mudar uma vírgula na composição real (do ser); tudo continua como antes mas adquire um sentido inteiramente distinto (a transfiguração do ser centrada no sentido) (Bakhtin, 2017, p. 71).*

No que concerne à contextualização da poligonal na qual se baseou a feitura da *Maquete*, não se pode abster de compreender o processo e seus contornos na produção de saberes sobre as edificações ali instaladas com vistas a sua patrimonialização. Na percepção de Almeida (2008, p. 19), “o tombamento, por certo, mexeu com a vida dos cidadãos, mas eles se adaptaram às circunstâncias”. Mas não se pode desconsiderar que ações de proteção legal que envolvem tombamentos e a própria atuação dos técnicos das instituições com poder de polícia seguem referências culturais com bases em origens técnicas especializadas ou políticas, não de motivação social. No entanto, explicam Granato et al. (2018, p. 207), tal atuação, “permite a preservação de exemplares importantes característicos da cultura brasileira, mesmo que outros vários deixem de ser ao menos reconhecidos”.

A situação particular do enunciado e sua audiência dimensionam os enunciados que sucedem à exposição, ainda que tenham compartilhado um mesmo campo de visão e informações essencialmente idênticas. É como se facetas daquilo que foi visto apresentassem brilhos diferentes para cada visitante. Diferentes sujeitos ao aproximarem-se da exposição museológica, seja como colaboradores na sua execução ou como divulgadores, visitantes, moradores do Centro Histórico, entre outras infinitas possibilidades farão suas acentuações, seus realces e a abertura de outros cronotopos<sup>2</sup> se potencializam.

Entre os fios dialógicos conectados a poucos centímetros cúbicos ocupados pelo diorama Cortejo Fúnebre localizamos algumas conexões (Figura 3) estabelecidas pela moradora e também historiadora da cidade Andrea de Oliveira.



**Figura 3:** Indícios de cronotopo - Rede Ego Andrea de Oliveira. Fonte: Elaborada pela pesquisadora com Gephi 0.9.2.

<sup>2</sup> Segundo Ananiev (2011, p. 7), Bakhtin tomou o termo cronótopo, das ciências naturais, mais precisamente do famoso fisiologista russo Ukhutomsky. Em seu sentido primário, um cronótopo é uma maneira de compreender a experiência, a natureza dos eventos, as ações. Diferentes atividades sociais se definem também por vários tipos de tempo e espaço. A relação dos cronótopos uns com os outros pode ser dialógica; a variedade e multiplicidade de cronótopos é fruto de mudanças que podem ocorrer ao longo do tempo em resposta a necessidades de momento.

*Quem guiava a carroça era um senhor chamado seu Antônio, ele era um senhor bem baixinho bem corcunda [...] ele morava com a família lá no Hospital de Caridade [...] E havia, pelo que eu sei, dois tipos de carroças, uma para quem era mais abastado que era mais enfeitada e uma mais simples, [...] eu fui trabalhar no hospital, foi meu primeiro emprego em 1987. Eu era telefonista naqueles PABX, cheios de fios. Lá tinha o necrotério, então quando falecia alguém, o corpo já era levado lá para trás e as enfermeiras mais antigas, o pessoal mais antigo contava que era seu Antônio que cuidava da carroça... porque o Hospital de Caridade teve uma série de terrenos no entorno [...] em uma época mais antiga o hospital tinha animais, também tinha plantaçoão, tinha horta, tinha tudo isso para a própria manutenção do hospital, então acho que por isso está agregado até a década de 70 quando isso funciona. (Oliveira, 2019).*

*Eu vivi muito no hospital quando criança porque a minha mãe era faxineira do hospital, depois ela fez auxiliar de enfermagem. A gente ia dormir com as freiras, as irmãs Olívia, Vivência a Lourdes, a Olga elas chamavam muito eu e a minha irmã para dormir lá, então a gente ia dormir na clausura, [...] a gente vivia naquele espaço (Oliveira, 2019).*

Nos relatos destas relações expostos por Andrea é possível três desdobramentos dos sentidos de compreensão citados por Guriêvitch apud Bezerra (2017, p. 89): 1) o sentido primordial do evento cortejo para os moradores e da calaça em si exposta em outro museu da mesma cidade; 2) o sentido dessa criação (o diorama na exposição) e de toda essa cultura que lhe chegou em um tempo subsequente, na percepção dos seus herdeiros que a recodificaram e a seu modo a assimilaram nas lembranças do trabalho feito por seu Antônio; 3) o sentido que esse fenômeno de um passado distante adquire “para nós” e para a nossa atualidade a respeito de como funcionava o hospital e de como nos despedimos dos mortos.

### **Considerações finais**

De um tempo passado para um tempo futuro, as diferentes perspectivas iam sendo reinterpretadas se materializando, por assim dizer, em maquetes e dioramas, neste processo, nas mãos de quem faz, algo era realçado, algo apagado, irremediavelmente. O discurso dos sujeitos envolvidos na coordenação de uma exposição em elaboração penetra neste jogo complexo de claro-escuro impregnando-se dele, limitando o que mostram e como mostram em suas exposições em função das enunciações que encontram e que não encontram em suas pesquisas.

Os museus são perpassados por vários gêneros discursivos, dentre as variáveis estão: a época em que foi emitido o enunciado e a forma de registro (escrito, digital, áudio, audiovisual, imagem tradicional, imagem técnica etc); o destinatário original; as entonações; as posições enunciativas de quem fez a exposição: formação profissional; experiência de vida; experiência profissional; concepções ideológicas; auditório social

idealizado e outros fatores que influenciam o seu julgamento de valores; ou ainda uma combinação de todos estes, no caso do trabalho colaborativo.

Na esfera dessa instituição museal relacional, em que a museologia é ato comunicativo, a palavra é a ponte entre eu e o outro e carrega valor. Ir ao museu é ir a escuta do outro tanto dos feitores das exposições como das vozes que carregam objetos já comentados por outros em ocasiões que os visitantes do museu não eram seus auditórios sociais. É preciso compreender e assimilar sob a nossa perspectiva o que está por aí mas não nos damos conta, é preciso enxergar além do que já conseguimos. Ver, como dizem Miotello & Basinello (2020), o mesmo e o diferente no mesmo lugar. Não se trata de transmissão do conhecimento, ou de narrativas mais eloquentes que outras na concorrência de ser a versão oficial de algum tema ou de algum fato. O ato real de cognição como ato responsável, explica Bakhtin (1998, p. 49), incorpora cada significado extratemporal no existir evento singular.

Na exibição da exposição o sujeito, sob a singularidade de sua percepção, encontra certos contornos dados por *outrem*. O acervo já comentado deveria ser um convite a outras interpretações e não um direcionamento cabal. É diferente dizer: o Centro Histórico de São Francisco do Sul era assim entre 1930 e 1940; e dizer: olhe como nós, segundo nossas posições enunciativas e à nossa época, interpretamos o Centro Histórico nas décadas de 1930 a 1940. Mais profícuo ainda seria escutar como cada visitante vê, segundo suas posições enunciativas em suas respectivas épocas de visitação e possibilitar compartilhamentos destas percepções, destas diferentes aproximações.

Na filosofia do ser, no mundo vivido concretamente, na singularidade do vivido, no ato sobre o objeto que vai transportar este conteúdo emotivo volitivo, não tem como falar da exposição sem sentir a exposição. A exposição em construção, a exposição no dia de inauguração, a exposição aberta ao público são momentos singulares e irrepetíveis para um mesmo sujeito. A exposição evoca o que está além dela, e ao mesmo tempo, o que é diferente para cada sujeito no âmago de sua singularidade.

Desde a concepção de uma exposição a complexidade está presente embora não seja percebida de pronto e jamais seja percebida em sua totalidade. As características do processo de musealização: permanência, transmissão, produção de conhecimento e ato ideológico perpassam este fazer e vão se constituindo da musealidade para a museália. Esse movimento não se encerra com o emoldurar ou com o posicionamento de uma redoma de vidro. Na rede de atos discursivos que se instaura no processo de musealização não há acabamento. Não é uma obra literária, não se tem a visão do todo, de forma que o que se vê na mais completa exposição são fragmentos.

Qualquer tentativa de sinalizar que a museália não pertence à vida, mas ao mundo fechado dos objetos, é ilusória. Isso não significa dizer que esse objeto no museu (museália) não tenha adquirido um outro valor, cultural e simbólico, em um outro lugar social; significa, entretanto, dizer

que o discurso sobre o objeto não se encerra no museu. Nos espaços museológicos, guias turísticos, monitores, mediadores, artistas iluminam diferentes facetas do acervo, narram as histórias com os seus realces. E por isto a exposição jamais é acabada.

Como o objeto já vem comentado pelos que fizeram a exposição, por aqueles escutados por quem fez a exposição, por aqueles que visitaram a exposição, por aqueles que comentaram sobre a exposição... é desejável um constante confrontar para ampliar nossas perspectivas pelas experiências alheias. Não é um maior número de justaposições de percepções distintas que suscitará compreensões ativas, mas sim a interação, o intercâmbio ininterrupto, sem limites demarcados, sem abdicar de afastar interpretações sem sentido ou que conduzem a equívocos, e sem, principalmente, exaltar uma única versão dos fatos com se não houvesse outras versões.

Outra consideração pertinente refere-se à escuta e ao fazer com. Se todos falarem ao mesmo tempo a escuta ficará prejudicada e o fazer com todos não é viável nem mesmo profícuo. Os sujeitos pela imaginação podem observar as experiências dos outros e refletir e refratar, mas é relevante que possam observar o real processo: os reconhecimentos, os valores, as expressões, os poderes, as presenças, as ausências... Eis a relevância de retirarmos as molduras das exposições para que cada sujeito possa escolher como se aproximar deste diálogo com o outro.

É preciso também que as molduras dos museus sejam retiradas à medida que cada exposição for instigando o estabelecimento desses vínculos para frente e para trás. Mas, como este ato de olhar, de escutar além do próprio objeto, buscando conhecer algo que este de algum modo evoca, não é um processo natural, cabe aos museus serem estas plataformas em contínuo processo de adequações para estes encontros com o outro, inclusive encontros de fazer com os outros. Eu só entendo a mim mesmo a partir da relação com o outro. Este deslocamento provoca mudanças tanto em mim como no outro. Eu me modifico, e visto dos meus olhos, o outro se modifica, e assim nossas percepções de mundo vão se alterando, são novos modos de percepção e de linguagem, novas sensibilidades e escutas, possibilidades de ação marcadas pela relação com o outro e pelo outro.

O tema é o mesmo, a exposição é a mesma, mas a forma como cada sujeito se aproxima difere no tempo e no espaço. Posto que, na observação de determinado ângulo, é insuficiente à compreensão ativa apenas determinar o tempo e o espaço em que tal fato ocorre. É parte fundamental da análise olhar para a direção do sujeito que observa, pois para além do ângulo que este se posiciona em sua observação, há a singularidade e irrepitibilidade daquele sujeito, naquele momento segundo suas posições enunciativas.

Tanto as exposições museológicas como os próprios museus são processos que, embora institucionalmente e oficialmente tenham uma data como início de abertura ao público, começaram bem antes, no âmago de

algum sujeito, e com o desencadear de acontecimentos envolvendo outros e ainda vestígios de outros incrustados em objetos que passaram pelo processo de musealização, e de outros, pelo processo de feitura, e de outros, pelo processo de divulgação, e de outros, pela aderência... Em todo processo os sujeitos, segundo suas posições enunciativas, escolhem determinados percursos e, por conta disso, algumas trajetórias são percorridas em detrimento de infinitas outras tanto nos acontecimentos discursivos da exposição em si como naqueles sobre a exposição.

Como se superassem à época de sua criação, em sua vida post mortem as obras enriquecem com novos significados. A gestão nesse fluxo contínuo é desafiadora, contudo, necessária em um ambiente que muda continuamente e o que é mais certo é a transitoriedade cambiante com a permanência. Isto porque os vestígios visuais permanecem e resguardam os diálogos de outros para que os sujeitos por vir aproximem-se e, tendo como base a imaginação, apropriem-se de experiências históricas alheias. Um sentido, reflete Bakhtin (2017), só revela as suas profundezas encontrando e contatando o outro. Longe de auferir exatidão a provas incontestáveis do passado, a preocupação dos museus deve residir em ser um fiel guardião desta fonte de passagem, assegurando no espaço e no tempo condições para que a relação entre eu e o outro aconteçam.

## **Referências**

- ALMEIDA, Luís Fernando de. (2008). Introdução. Em: Museu do Mar: São Francisco do Sul – SC (pp. 7-11). Brasília-DF: IPHAN / MONUMENTA.
- ANANIEV, Vitaly. (2011). The dialogic museum, dice and neurons: a few personal notes on the topic. Em: The dialogic museum and the visitor experience (pp. 3-8). [S. l.]: ICOM. Disponível em <http://network.icom.museum/icofofom/publications/icofofom-study-series/>.
- APPADURAI, Arjun. A vida social das coisas: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói-RJ: Editora da Universidade Federal Fluminense, 2008.
- Bakhtin, Mikhail. (2017). Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas. Tradução aos cuidados de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.
- BAKHTIN, Mikhail. (2016). Os gêneros do discurso. Tradução aos cuidados de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.
- BAKHTIN, Mikhail.(2014). Questões de literatura e estética: a teoria do romance. Tradução: Aurora Formoni Bernardini. 7. ed. São Paulo: Hucitec.
- BAKHTIN, Mikhail. (1998). Para uma filosofia do ato responsável. Tradução: Valdemir Miotello; Carlos Alberto Faraco. São Paulo: UNESP/HUCITEC.

- BEZERRA, Paulo. (2017). Bakhtin: remate final. Em: Bakhtin, Mikhail (Ed.), Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas (pp. 81-96). São Paulo: Editora 34.
- Biblioteca Pública Augusto José Ribeiro de São Francisco do Sul. Cortejo fúnebre. Arquivo de fotos.
- BRULON, Bruno. (2015). Caminhos modernos da musealização: a fabricação de musealia no Ocidente. Revista Tempo Amazônico, [s. l.], v. 3, n. 1, pp. 42–61.
- FLUSSER, Vilém. (1985). Filosofia da Caixa Preta. São Paulo: Hucitec. Disponível em: [http://www.iphi.org.br/sites/filosofia\\_brasil/Vil%C3%A9m\\_Flusser\\_-\\_Filosofia\\_da\\_Caixa\\_Preta.pdf](http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf).
- FREITAS, Maria Teresa. (2003). A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. Em: Freitas, Maria Teresa., Souza, Solange Jobim & Kramer, Sônia. (Eds.), Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin (pp. 26-38). São Paulo: Cortez.
- GONÇALVES, José Reginaldo S. (2007). Os limites do patrimônio. Em: Lima Filho, Manuel Ferreira., Eckert, Cornélia., Beltrão, Jane Felipe (Eds.), Antropologia e patrimônio cultural: diálogos e desafios contemporâneos. Blumenau: Nova Letra, pp. 239–248.
- GRANATO, Marcus., Ribeiro, Emanuela Souza., Araujo, Bruno Melo de. (2018). Cartas patrimoniais e a preservação do patrimônio cultural. Informação & Informação, [s. l.], v. 23, n. Online, pp. 202–229.
- MIOTELLO, Valdemir & Basinello, Patrícia Zaczuk. (2020, Agosto 12) [s. l.]. Rede Social. Disponível em <https://www.facebook.com/ppgcultufms/videos/746996119383172>.
- MRA Arquitetura. Diorama cortejo fúnebre. Arquivo de fotos.
- OLIVEIRA, Andrea de. (2019). O MNM-EB. Entrevista.
- PETRILLI, Susan. (2019). A visão do outro: palavra e imagem em Mikhail Bakhtin. Em: Bakhtin, Mikhail (Ed.), O homem ao espelho: apontamentos dos anos 1940 (pp. 67-102). São Carlos: Editora Pedro & João.
- SCHEINER, Teresa. (2013). Museu, museologia e a “relação específica”: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal. Ciência e Informação, [S. l.], v. 42, n. 3, pp. 358–378.
- SCHEINER, Teresa. (1999). As bases ontológicas do Museu e da Museologia. Em: Museologia, filosofia e identidade na América Latina e Caribe. ICOFOM LAM 99. Venezuela: ICOFOM LAM.

- SOULAGES, François. (2005). A fotograficidade. Revista Porto Arte, [S. l.], v. 13, n. 22, pp. 17–36. Disponível em <https://seer.ufrgs.br/PortoArte/article/download/27900/16507>.
- SOUZA, Solange Jobim. (2003). Dialogismo e alteridade na utilização da imagem técnica em pesquisa acadêmica. Em: Freitas, Maria Teresa., Souza, Solange Jobim & Kramer, Sônia. (Eds.), Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin (pp. 77-94). São Paulo: Cortez.
- SOUZA, Solange Jobim. (1994). Infância e linguagem: Bakhtin, Vygotsky e Benjamin. Campinas-SP: Papyrus.
- VOLOCHINOV, Valentin Nikolaevich. (2016). Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo: Editora 34. Museo, término, nudo de conocimientos y epistemología latinoamericana. Los arduos caminos de su definición



# **Museo, término, nudo de conocimientos y epistemología latinoamericana. Los arduos caminos de su definición**

**Jeanette C. de la Cerda Donoso**

Universidad Nacional de Córdoba

jdelaacerta@hotmail.com

## **Resumen**

En este trabajo, primero, postulamos que el ICOM es un dominio de especialidad en el cual se producen textos, términos y definiciones formales, como *museo*. Las definiciones formales presentan una estructura con acepciones encabezadas por descriptores o clases, como *institución* y pueden figurar variantes de las acepciones. Segundo, estas definiciones están conformadas por unidades léxicas especializadas o términos que pueden ser analizadas desde distintos niveles: morfosintáctico, semántico, cognitivo-conceptual y axiológico; el análisis permite caracterizarlas y problematizarlas. Tercero, dado que se están creando definiciones de *museo* y se está evaluando su idoneidad, proponemos un modelo de estructura así como pautas para el análisis, elaboración y evaluación de su contenido a partir de la lingüística y, en particular, de la lexicología de la verticalidad. Esta última considera los términos como nudos de conocimientos y las personas que los producen y los textos que los contienen como fuentes de ese conocimiento. Para recabar el conocimiento, se elaboran categorías o variables de análisis, se las aplica a las fuentes, en nuestro caso textos escritos, y con los resultados se elaboran esquemas cognitivo-conceptuales. Estos esquemas son arbóreos y representan el conocimiento sobre el término que se investiga -*museo*- en un dado dominio de especialidad -*ICOM*- o disciplina -*museología*-. Cuarto, presentamos un esbozo de esquema de definición de *museo* con dos acepciones encabezadas por las clases *institución* y *espacio*, esta última nos pareció muy propicia para incorporar las actuales y acuciosas problemáticas que pretende abarcar y resolver la nueva definición por región; para reflejarlas, proponemos en nuestro caso partir de marcos teóricos provenientes de antropólogos y sociólogos latinoamericanos.

**Palabras clave:** término, institución/espacio, lexicología de la verticalidad, epistemología latinoamericana.

## **Resumo**

Neste artigo, primeiro postulamos que o ICOM é um domínio de especialidade no qual são produzidos textos, termos e definições formais, como um *museu*. As definições formais têm uma estrutura com aceções encabezadas por descriptores ou classes, tais como *instituição*, e podem

aparecer variantes dos acepções. Em segundo lugar, as definições são compostas por unidades lexicais especializadas ou termos que podem ser analisados de diferentes níveis: morfossintático, semântico, cognitivo-conceptual e axiológico; a análise permite caracterizá-los e problematizá-los. Em terceiro lugar, como as definições de *museo* estão sendo elaboradas e sua adequação está sendo avaliada, propomos um modelo de estrutura e diretrizes para a análise, elaboração e avaliação de seu conteúdo com base na lingüística e, em particular, na lexicologia da verticalidade. Esta última considera os termos como nós de conhecimento e as pessoas que os produzem e os textos que os contêm como fontes desse conhecimento. A fim de reunir conhecimentos, são elaboradas categorias ou variáveis de análise, aplicadas às fontes, em nosso caso textos escritos, e com os resultados são elaborados esquemas cognitivo-conceituais. Estes esquemas são em forma de árvore e representam o conhecimento sobre o termo em investigação *-museum-* em um determinado domínio de especialidade *-ICOM-* ou disciplina *-museologia-*. Em quarto lugar, apresentamos um esboço de um esquema de definição de *museo* com dois acepções, encabeçado pela classe *instituição* e *espaço*, o último dos quais achamos muito propício para incorporar as questões atuais e urgentes que a nova definição por região pretende cobrir; para refleti-las, nós propomos o nosso caso, partir de marcos teóricos provenientes de antropólogos e sociólogos latino-americanos.

**Palavras-chave:** termo, instituição/espaço, lexicologia da verticalidade, epistemologia latino-americana.

## **Abstract**

In this paper, first, we postulate that ICOM is a domain in which texts, terms and formal definitions are produced, such as *museum*. Formal definitions present a structure with acceptions headed by descriptors or classes, such as *institution*, and variants of the acceptions may appear. Second, these definitions are made up of specialized lexical units or terms that can be analyzed from different levels: morphosyntactic, semantic, cognitive-conceptual and axiological; the analysis makes it possible to characterize and problematize them. Third, since definitions of *museum* are being created and their suitability is being evaluated, we propose a model of structure as well guidelines for the analysis, elaboration and evaluation of their content based on linguistics and, in particular, on the lexicology of verticality. The latter considers terms as nodes of knowledge and the people who produce them and the texts that contain them as sources of that knowledge. To gather knowledge, categories or variables of analysis are elaborated, applied to the sources, in our case written texts, and with the results cognitive-conceptual schemes are elaborated. These schemas show a tree structure and represent the knowledge about the term under investigation *-museum-* in a given domain *-ICOM-* or discipline *-museology-*. Fourth, we present an outline of a definition scheme with two acceptions headed by the classes *institution* and *space*, the latter of which we found very propitious to incorporate the current and pressing issues that the new definition by region intends to cover; to reflect them, we proposed in our

case to start from theoretical frameworks coming from Latin American anthropologists and sociologists.

**Key words:** term, institution/space, lexology of verticality, Latin American epistemology.

## 1. Introducción

En septiembre de 2019, el International Council of Museums, ICOM, rechazó la propuesta alternativa de definición de *museo*. Se pretendía actualizar la de 2007, entre otros, porque no reflejaba los cambios socio-políticos y culturales de los tiempos actuales y con ello las acuciosas problemáticas que conlleva y las formas de afrontarlas y resolverlas. Este año de 2020, nuevamente se convocó a que se propusieran definiciones teniendo como base la región en la cual residimos, en nuestro caso Latinoamérica. Haciéndonos eco de esta convocatoria, partimos de la premisa que primero debíamos consultar la bibliografía al respecto, así como las definiciones existentes del ICOM en las versiones en español, inglés, portugués y francés, entre ellas las de 1974, 2007 y las de la convocatoria de 2019.<sup>1</sup>

De un estudio exploratorio de las fuentes, surgieron interrogantes y problemas relacionados con la tarea de definir, a nivel general y las definiciones de *museo*, en particular.<sup>2</sup> Nos preguntamos: ¿Qué quiere decir que una definición no se ha ajustado a los cambios de los tiempos? ¿Por qué debe dar la pauta de esa problemática e incluso solución? Una posible respuesta está en las palabras -unidades léxicas especializadas- que la componen, un entramado analizable desde distintos niveles, como el morfosintáctico, el semántico, el cognitivo-conceptual y el axiológico. Y dado que se están creando definiciones y se está evaluando su idoneidad, creemos que es necesario explicitar los problemas y brindar herramientas para su elaboración y evaluación desde la lingüística y con una base epistemológica y axiológica latinoamericana. Este estudio se centra en las definiciones en español.

---

<sup>1</sup> La definición de *museo* del ICOM ha sufrido diversos cambios a través del tiempo, entre ellos podemos mencionar los de 1946, 1961, 1974, 1989 y 2007; escapa a este trabajo tematizar su evolución. Se usa globalmente en ámbitos concernientes al ICOM, la museología y otras disciplinas; figura en ordenanzas, reglamentos y leyes de diversas naciones. Ha sido traducida en distintos idiomas y se constatan variaciones en una misma lengua. La definición alternativa de 2019 fue elegida por la Junta Directiva General del ICOM (París) entre las propuestas de la convocatoria de 2019 pero fue rechazada ese mismo año por la Asamblea General Extraordinaria (Kyoto). En la bibliografía consultada, no se hace mención del idioma original de las definiciones, en el caso de la de 2019, la versión en español provino del inglés.

<sup>2</sup> Concordamos con Seco (1987) cuando señala que "La definición es la tarea más ardua, tarea cuya delicadeza, cuya complejidad y cuya aspereza reconocen no sólo los oficiales de este arte [...], sino los lingüistas todos y los pensadores. La dificultad viene dada por lo complejo e inefable que resulta ser el objeto a definir".

Nuestros postulados originarios son:

1) Concebimos al ICOM como un dominio de especialidad y a la museología como una disciplina científica en los cuales se producen y usan textos, términos y definiciones que pueden ser analizados desde la lingüística y, en particular, la lexicología de la verticalidad.

2) Las definiciones de *museo* que surgen en contextos de especialidad son de carácter formal y deben estar normalizadas y estandarizadas; las unidades léxicas que las componen son términos.

Los objetivos que nos fijamos en este trabajo son:

- Generales

- Reflexionar y problematizar la tarea de definir.
- Analizar las definiciones de *museo* en el marco de la lingüística y, en particular, la lexicología de la verticalidad.
- Dotar a los creadores de las definiciones de herramientas para analizarlas y elaborarlas.
- Problematizar las traducciones de definiciones del inglés al español.
- Fundamentar la elección de términos a ser usados en la definición de *museo* a partir de marcos teóricos de pensadores latinoamericanos.

- Particulares

- Conocer y analizar las características de una definición, a nivel general, y la de *museo*, en particular.
- Presentar un modelo de (macro)estructura de una definición formal intencional.
- Dar a conocer características morfosintácticas y semánticas de las definiciones.
- Aplicar los lineamientos de la lexicología de la verticalidad al análisis y creación de definiciones de *museo* a través de la determinación de categorías y la elaboración de esquemas.
- Analizar los términos usados en las definiciones estudiadas.
- Analizar traducciones de la definición de *museo* del inglés al español.
- Conceptualizar y proponer términos a ser usados en una definición a partir de marcos teóricos de la antropología y la sociología expuestos por pensadores latinoamericanos.
- Proponer un esbozo de esquema de definición de *museo*.

## **2. Sobre las características y la estructura de las definiciones**

Las definiciones pueden ser<sup>3</sup>:

1. Intencionales o por connotación: se enuncian las propiedades o características.
2. Extensionales o por denotación: se enumeran o relacionan elementos.

---

<sup>3</sup> Con esta categorización no pretendemos agotar el tema.

Suelen contener descriptores que adscriben la palabra a definir a una clase.<sup>4</sup> Se constata el uso del modo indicativo, el tiempo verbal presente y los enunciados afirmativos: se dice lo que es y no lo que no es. Presentan una macroestructura conformada por las siguientes partes<sup>5</sup>:

## DEFINICIÓN

**Definiendum:** palabra que se va definir.<sup>6</sup>

**Definiens:** lo que se enuncia para definir una palabra.

Consta de acepciones y de variantes o subacepciones.

**Acepciones:** cada uno de los significados/sentidos de una palabra.<sup>7</sup>

Si son más de una acepción, van enumeradas.

**Variantes:** particularizan las acepciones.<sup>8</sup>

En los diccionarios van introducidas por letras minúsculas.

Como ejemplo usaremos la definición de *museo* de la RAE (s/f).<sup>9</sup>

**Definiendum**

***museo***

**Definiens**

**Acepciones**

**1 m. Lugar** [DESCRIPTOR] *en que se conservan y exponen colecciones de objetos artísticos, científicos...*

[paradigma 1]

**2 m. Institución** [DESCRIPTOR] *sin fines de lucro, cuya finalidad consiste en la adquisición, conservación, estudio y exposición al público de objetos de interés cultural.* [paradigma 2]

Esta definición se ajusta al modelo de estructura propuesto. Es intencional, hay acepciones enumeradas y no hay variantes. Figuran el género y los descriptores *lugar* e *institución*. El modo es el indicativo; el tiempo verbal es el presente *-exponen-* y los enunciados son afirmativos: *Lugar en que se conservan...*

## Las definiciones de *museo* del ICOM, un dominio de especialidad

---

<sup>4</sup> Un ejemplo es el descriptor "*herramienta*" en: El martillo es una *herramienta* que sirve para golpear en especial para clavar.

<sup>5</sup> Con este apartado no pretendemos agotar el tema.

<sup>6</sup> En los diccionarios se lo llama lema o entrada.

<sup>7</sup> En los diccionarios figura el género gramatical: *m* masculino y *f* femenino seguido de un descriptor.

<sup>8</sup> Referido a las acepciones y variantes, concordamos con Porto Dapena (2008) cuando señala que "nos hallamos ante significados o acepciones distintas de un vocablo cuando este forma parte en cada una de ellas de paradigmas o campos léxicos diferentes. Por el contrario, se tratará de meras variantes determinadas, por tanto, contextualmente cuando no se produzca cambio de paradigma".

<sup>9</sup> Por motivos de extensión y fines, no hemos presentado todas las acepciones.

Se constatan diversas versiones de las definiciones del ICOM en español.<sup>10</sup> En este trabajo se analizará la definición del ICOM Argentina (s/f); la misma presenta la siguiente estructura.

**Definiendum**        *museo*

**Definiens**

**Acepción**

***institución** [DESCRIPTOR] permanente, sin fines de lucro, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público que adquiere, conserva, estudia, expone y difunde el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y de su ambiente con fines de estudio, educación y recreo.*

Esta definición se adapta al modelo planteado. Es intencional, hay una sola acepción y no hay variantes. Figura el descriptor *institución*. El modo es el indicativo, el tiempo verbal es el presente y los enunciados son afirmativos: *una institución... que adquiere*.

### **3. Museo en el marco de la lingüística y la lexicología de la verticalidad**

El marco teórico de este trabajo es la lingüística y la lexicología de la verticalidad esta última desarrollada por Wichter (1994) y trabajada por de la Cerda Donoso (2018); Kuguel (2010) y Ciaspucio (1997).

#### ***Museo: sustantivo común, unidad léxica y término***

Con Adelstein & Kuguel (2005) concebimos al léxico como el conjunto de palabras o unidades léxicas de una lengua. Estas palabras pueden adquirir un valor especializado -unidades léxicas especializadas o términos- en determinados contextos comunicativos -dominio de especialidad o disciplina-. Como unidades léxicas, tienen un carácter lingüístico y son sustantivos, verbos y adjetivos (de la Cerda Donoso, ib.; Kuguel, ib.; Ciaspucio & Kuguel, 2002 y 2003; Ciaspucio, 1994 y 1999). Postulamos que la unidad léxica *museo* es un sustantivo común y un término en el dominio de especialidad ICOM y de la disciplina museología.

---

<sup>10</sup> Entre las versiones encontradas figuran: a) *Un museo es una institución permanente sin fines de lucro al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, transmite y expone el patrimonio tangible e intangible de la humanidad y de su entorno para la educación, el estudio y el deleite* (ICOM. Estatutos, 2017); b) *Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe para propósitos de estudio, educación y deleite, evidencia material del hombre y su ambiente* (HAV, 2010); c) *El museo es una institución permanente, no lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y principalmente exhibe los testimonios materiales del hombre y su medio ambiente, con propósitos de estudio, educación y deleite* (Castilla, s/f); d) *Un museo es una institución sin fines lucrativos, permanente, al servicio de la sociedad y de su desarrollo, abierta al público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y expone el patrimonio material e inmaterial de la humanidad y su medio ambiente con fines de educación, estudio y recreo* (ICOM España, s/f).

## **Museo en la lexicología de la verticalidad: nudo de conocimientos, categorías y esquemas**

En el marco de la lexicología vertical, una unidad léxica como *museo* es definida como un nudo de conocimientos y el léxico es la suma de conocimientos de una comunidad en su distribución vertical desde la cima de la verticalidad, que está representada por el experto en un dominio o disciplina, hasta el lego absoluto situado en la base de esa escala imaginaria.

Ahora, ¿cómo podemos representar el conocimiento sobre una unidad léxica especializada concebida como un nudo de conocimientos? Con Wichter (ib.), postulamos que la representación se puede llevar a cabo a través de esquemas que son estructuras cognitivo-conceptuales y que tanto las personas como los textos son fuente del conocimiento. En la elaboración de un esquema se constatan los siguientes pasos:

1) Se determina la unidad léxica especializada a investigar y el dominio de especialidad o disciplina en la que está inserta. Por ejemplo *museo* en el dominio ICOM.

2) Se elaboran categorías conceptuales (slots) en torno a la unidad léxica a investigar -*museo*-; el producto final es una plantilla. Las categorías figuran a la derecha del esquema. Este paso es realizado por un especialista y comporta un alto grado de conocimiento en el dominio o disciplina en cuestión. Por ejemplo, la "*función del museo*" es una categoría

3) Se aplica la plantilla de categorías a las fuentes de conocimiento -en nuestro caso textos escritos-. Se releva el conocimiento sobre la unidad de análisis -*museo*- y con estos datos o valores se llenan los slots del esquema. El conocimiento recabado es de carácter enciclopédico, figura a la izquierda del esquema y presenta los valores obtenidos en una forma arbórea. Por ejemplo, la categoría "*función del museo*" puede ser llenada con "... *expone*".

El esquema final representa la conceptualización del objeto/signo lingüístico. Puede ser ramificado y vinculado con otros sub o superesquemas. En nuestro caso, para cada una de las fuentes escritas donde figure *museo*, se elaboran esquemas lo que permite su ordenamiento cronológico, comparación y variación de contenidos incluso entre disciplinas, dominios y lenguas diversas, etc.<sup>11</sup>

Categorías: la elaboración de la plantilla

De la lectura de las fuentes y nuestra experiencia con el contexto museal, elaboramos las siguientes categorías, 17 en total. Las acompañamos de preguntas para precisarlas y de ejemplos de llenado de los slots (*en cursiva*).

**CATEGORÍAS**  
**-Clase** (descriptor)

**VALORES**  
¿Qué es el museo?

---

<sup>11</sup> Nuestra investigación se lleva a cabo en contextos reales de ocurrencia.

<b>-Cualidad</b>	El museo es <i>una institución / un espacio</i> . ¿Cómo es? ... es <i>permanente</i> .
<b>-Función/acción</b>	¿Qué hace? ... <i>expone / investiga</i> .
<b>-Objeto/individuo</b>	¿Sobre qué individuo/s u objeto/s se ejerce la acción? ... <i>expone pinturas costumbristas / investiga la vida de los pintores locales</i> .
<b>-Fin</b>	¿Por qué lo hace? ... <i>expone pinturas con fines educativos</i> .
<b>-Misión</b>	¿Para qué lo hace? <i>El museo de arte busca integrar la comunidad artística local en sus exposiciones</i> .
<b>-Titularidad</b> (condición jurídica)	¿Quién tiene la titularidad? <i>El Museo de Falla es municipal</i> .
<b>-Gestión y financiamiento</b>	¿Quién lo gestiona? <i>El Museo de Falla es público</i> .
<b>-Recurso humanos</b> (personal, miembros comunitarios)	¿Quién trabaja/participa en el museo? <i>El restaurador. El payador</i> .
<b>-Labor/tarea</b>	¿Qué hace/n en el museo? <i>Restaura la pintura. / Paya</i> .
<b>-Público</b>	¿Quién visita el museo? <i>Los alumnos</i> .
<b>-Actividad</b>	¿Qué hace/n en el museo? <i>Visitan la exposición</i> .
<b>-Tipo de museo</b> (especialización temática, <b>de arte</b> / arquitectónica <sup>12</sup> ; <i>presencial / El conectividad</i> <sup>13</sup> ) <b>virtual</b> .	¿Qué tipo de museo es? <b><i>El Museo Gabriel Dubois es un museo una casa museo, un museo Internetmuseum es un museo</i></b>
<b>-Localización</b>	¿Dónde está localizado / es /se hace?

<sup>12</sup> Para la diferencia entre especialización temática o arquitectónica véase: Torres González, Begoña. (2013). Introducción. En Casas museo: museología y gestión. Actas de los Congresos sobre Casas Museo. Museo Nacional del Romanticismo (pp. 7-10). España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/CasasMuseos.pdf>.

<sup>13</sup> Hablar de conectividad es hablar de conexión que es definida como acción y efecto de conectar, como enlace y concatenación, y como punto donde se realiza el enlace (RAE. (s/f). El museo es un espacio netamente vinculante, como tal conecta, enlaza, concatena y es el punto -bisagra, nodo, soporte- donde se realiza el enlace entre: 1. el patrimonio/conocimientos/ideología/sentimientos/sensaciones/interseccionalidad, 2. el personal y/o los miembros de los museos comunitarios con sus especializaciones, tareas y cargos; intereses/ideología/subjetividades y 3. los públicos. Cuando el punto de enlace es in situ, definimos a este tipo de conectividad como presencial y hablamos de museo físico. La otra forma de conectividad es la virtual, a saber el museo online o en línea. Desde hace algunas décadas, y sobre todo hoy en día en el contexto de la pandemia, hay museos que utilizan las dos formas de enlace; la conectividad es bimodal.



**-Fecha/horario**

*El Museo del Che se encuentra en Alta Gracia. / El link del Internetmuseum es <https://www.internetmuseum.se/>*

¿Cuándo lo hace?

*La exposición artística se hará el dos de abril.*

**-Historia**

(del museo, objetos, etc.)

¿Qué ocurrió?

*El Museo de Falla fue inaugurado en 1970.*

**-Referencias, citas**

(bibliografía, repositorio, etc.)

¿Dónde figura la definición de museo?

*Davis, A., Desvallées, A., & Mairesse, F. (Eds.).(2010). *What is a Museum?* Munich, Germany: Verlag Dr. C. Müller-Straten.*

**Esquemas, categorías y llenado de slots: definiciones de la RAE y del ICOM Argentina**

A continuación, se aplicará la plantilla con las categorías a dos definiciones de *museo* para obtener los valores del esquema.<sup>14</sup>

I. Definición de la RAE (ut supra).

El esquema abarca tres de las 17 categorías de la plantilla con sus respectivos valores:

***museo***

**CLASE**

***-lugar***

**FUNCIÓN**

***-conserva  
-expone***

**OBJETO**

***-colecciones de objetos  
científicos  
artísticos***

II. Definición del ICOM Argentina (ut supra).

El esquema abarca seis de las 17 categorías con sus respectivos valores:

**museo**

---

<sup>14</sup> Las características de un esquema son: 1) Es estándar y permite comparar conocimientos sobre un mismo objeto y en distintos grados de verticalidad sea entre personas (expertos y legos, etc.), entre textos así como entre textos y personas. 2) Contiene el conocimiento lingüístico y el enciclopédico respecto al objeto. 3) Es realista, se dan a conocer los aspectos más importantes evitando las simplificaciones y los sesgos. 4) Está acotado al dominio o disciplina en cuestión. 5) La representación es aproximativa; una representación exhaustiva de todo el conocimiento en un dominio o disciplina se dificulta debido a la complejidad de los mismos (de la Cerda Donoso, 2018). No es valorativo; se trata de esquemas dinámicos que extraen y representan conocimientos.



#### 4. Problematicación de las categorías y los valores

En la bibliografía consultada se constatan una serie de problemas. El signo # que antecede a una unidad léxica indica un uso erróneo y el signo \* un uso ambiguo.

Clase (¿qué es?): inclusión de descriptores en una definición

En las definiciones de *museo* figuran las clases *institución*, *espacio*, *lugar*, *edificio*, *campo cultural*, etc. Estas clases son términos y, por consiguiente, nudos de conocimientos.

La inclusión de clases en una definición implica preguntarse qué significan, cuáles son las diferencias entre ellas y cuáles van a ser las fuentes que consultaremos. Como ejemplo, vamos a usar *institución* y *espacio*, que son las clases más usadas, y lo haremos utilizando definiciones de la RAE y de artículos científicos donde se tematizan ambos conceptos y que provienen de las disciplinas sociología y antropología<sup>15</sup>.

- **institución**

- I. RAE (s/f).

1. f. *Establecimiento o fundación de algo.*
2. f. *Cosa establecida o fundada.*
3. f. *Organismo que desempeña una función de interés público, especialmente benéfico o docente.*

- II. Sociología y antropología (Smith, 1962).

*Las instituciones poseen ocho elementos comunes:*

- a) *normas culturales*
- b) *partes o estructuras interrelacionadas*
- c) *permanencia y estabilidad*
- d) *funciones*
- e) *sanciones*
- f) *elementos cognoscitivos*
- g) *interacción social regularizada*
- h) *rasgos materiales de cultura*

- **espacio**

- I. RAE (ib.).

1. m. *Extensión que contiene toda la materia existente.*
2. m. *Parte de espacio ocupada por cada objeto material.*
4. m. *Capacidad de un terreno o lugar.*
5. m. *Distancia entre dos cuerpos.*
7. m. *Transcurso de tiempo entre dos sucesos.*
8. m. *Programa, parte de la programación de radio o televisión.*
9. m. *Fís. Distancia recorrida por un móvil en cierto tiempo.*

- II. Sociología y antropología (Urrejola Davanzo, 2005).

---

<sup>15</sup> Otra clase posible es *campo cultural*.

... para abordar espacio desde un punto de vista antropológico, se lo debe entender como "socialmente construido"... es el escenario del despliegue de prácticas y dinámicas socioculturales... La experiencia social y cultural que se inscribe en ellos los va cargando de sentidos, de historia y de significación cultural, haciéndolos familiares, memorizables y distinguibles, lo que los va constituyendo en espacios de experiencia que van permitiendo una continua identificación y sentido de pertenencia entre quienes interaccionan en ellos. En suma lo cultural se expresa espacialmente...

De lo expuesto se desprende que:

a. *Institución* y *espacio* tienen distintos significados. Si usamos ambas clases en una misma definición, estamos frente a dos acepciones.

b. Las definiciones de la RAE nos orientan poco en la elección de una clase.

c. Las caracterizaciones de *institución* de Smith y *espacio* de Urrejola Davanzo nos brindan informaciones valiosas para llevar a cabo una elección.

d. Si partimos de la definición, y la comparamos con las caracterizaciones de ambos autores, se constata que la clase *institución* se condice con la caracterización de Smith y que no sucede lo mismo con la de *espacio*.

Ahora, ¿cómo se formaliza la definición de *museo* en contextos de especialidad?

1. Primero tiene que ser precedida de descriptores o clases que deben estar sustentados por marcos teóricos: El museo es una *institución*...

2. Debe haber una congruencia entre:

a. descriptor: *institución*;

b. la caracterización/definición de la clase que hemos elegido: Smith;

c. el contenido de la definición de *museo*: ICOM Argentina.

### **Relación entre museo, clase, cualidad, función, fin y misión**

Se constata una correlación entre las distintas categorías. Los siguientes ítems dan a conocer posibles áreas problemáticas.

I. Clase y cualidad, como ejemplo *institución* y *espacio*. En ciertos contextos, algunas cualidades no forman parte del campo semántico de la clase, en otros se producen enunciados ambiguos. Distinguiamos entre:

Uso correcto:	<i>El museo es una institución</i> [clase]	<i>permanente</i> [cualidad].
Uso erróneo:	<i>El museo es un edificio</i> [clase]	<i>permanente</i> [cualidad].#
Uso ambiguo:	<i>El museo es un espacio</i> [clase]	<i>permanente</i> [cualidad].*

A continuación se dan otros ejemplos<sup>16</sup>:

*El museo*

[es] <i>una institución</i>	(clase)	<i>educativa,</i> <i>de resistencia*</i>
[es] <i>un espacio</i>	(clase)	<i>inclusivo, de resistencia</i> <i>abierto*</i>
[es] <i>un lugar</i>	(clase)	<i>de enseñanza</i> <i>sin fines de lucro#</i>
[X es] <i>un edificio</i>	(clase)	<i>de tres plantas, recién construido</i> <i>de resistencia#</i>

En relación a este tema, cabe destacar:

1) Los ejemplos dan a conocer el orden de los valores en las oraciones: clase (sustantivo común) + cualidad (modificador: Sadj., Sprep., Loc.17): *una institución permanente / un espacio de resistencia*.

2) Las cualidades son modificadores que restringen la clase por medio de predicaciones que especifican un subconjunto dentro de ella. Los modificadores pueden ser un Sadj. *permanente, inclusivo*, un Sprep. *de resistencia* o una Loc.: *sin fines de lucro*. En el caso de los Sadj., la cualidad concuerda en género y número con la clase: *Los museos son instituciones permanentes. Los museos son espacios inclusivos*.<sup>18</sup>

3) La clase espacio puede ser restringida por un Sadj., como *educativo*, el cual a su vez puede ser modificado por un Sprep., como *para la igualdad social*. A continuación se presenta un análisis sintáctico<sup>19</sup>:

<i>El museo</i>	<i>es</i>	<i>un espacio</i>	<i>educativo</i>	<i>para la igualdad social</i>	_____
					Sprep.
					Sadj.
					_____
					SN
					_____
					S
					P

4) La respuesta a ¿qué es? se responde con la clase: *institución*. La respuesta a la pregunta ¿cómo es? se responde con la cualidad: *permanente*.

<sup>16</sup> En las fuentes hemos encontrado, además: a. *El museo como institución* es sin fines de lucro y b. *El museo como espacio* es inclusivo.

<sup>17</sup> Sprep: sintagma preposicional, Sadj.: sintagma adjetival, Loc.: locución.

<sup>18</sup> En la bibliografía se ha encontrado la expresión *museo inclusivo*, como en *El museo inclusivo favorece la cohesión social y combate la exclusión*. Acá el SN *museo* es modificado por un Sadj. *inclusivo*.

<sup>19</sup> SN: sintagma nominal, S: sujeto y P: predicado. No pretendemos agotar el tema.

En este caso, se trata de una cualidad del descriptor: lo que se está caracterizando es al museo COMO una institución o espacio y todas las cualidades se deben condecir con las características de la definición o caracterización base que hayamos elegido de institución o espacio.

## II. Cualidades referidas al definiendum sin la clase:

En el caso que no haya descriptor, se constata la dependencia entre el definiendum y la cualidad:

El museo es herotópico.                      Uso correcto

*El museo* es abierto.\*                      Uso ambiguo

*El museo* es de resistencia.#              Uso erróneo

## III. Clase, función, fin y misión.

Referido a estas categorías, hay gran discrepancia en su uso en la bibliografía. Entre las razones podrían nombrarse los cambios a través del tiempo del rol del museo, la concepción de *museo* de un director o titular, la errónea comprensión de los términos, etc. Los esquemas siguientes presentan la interdependencia entre sus partes:

### 1. museo

<i>institución</i>	(clase)
<i>conserva</i>	(función)
<i>estudio</i>	(fin)
<i>al servicio de la sociedad y de su desarrollo</i>	(misión)

Uno de los problemas constatados es que las funciones figuran como fines, estos como misiones, etc.

El esquema 1. muestra una relación clara. En el esquema 2., si se intercambian los valores de las categorías, el resultado no es claro y podría considerarse erróneo:

### 2. museo

<i>institución</i>	(clase)
<i>al servicio de la sociedad y de su desarrollo</i>	(función)
<i>estudio</i>	(fin)
<i>conserva</i>	(misión)

## 5. Definición de *museo* de 2019 en español: una traducción literal del inglés

La traducción del inglés al español es la siguiente<sup>20</sup>:

[1] *Los museos son espacios democratizadores, inclusivos y polifónicos para el diálogo crítico sobre los pasados y los futuros. Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente, custodian artefactos y especímenes para la sociedad, salvaguardan memorias diversas para las generaciones futuras, y garantizan la igualdad de derechos y la igualdad de acceso al patrimonio para todos los pueblos.*

[2] *Los museos no tienen ánimo de lucro. Son participativos y transparentes, y trabajan en colaboración activa con y para diversas comunidades a fin de coleccionar, preservar, investigar, interpretar, exponer, y ampliar las comprensiones del mundo, con el propósito de contribuir a la dignidad humana y a la justicia social, a la igualdad mundial y al bienestar planetario (ICOM, 2019, 25 de julio ).*

### **Análisis y problematización de la definición de 2019 en español**

La versión en español es literal; postulamos que difícilmente un nativo hubiese escrito una definición así. A continuación, se analizan y problematizan las siguientes áreas<sup>21</sup>:

I. Desconocimiento de las partes de una definición a nivel general:

1) En la bibliografía se habla de una definición de *museo* de "dos párrafos" cuando en realidad la pregunta a hacerse es si estamos frente a dos acepciones o si se trata de una acepción y su variante.

2) La definición no se ajusta al modelo propuesto. La misma consta de dos partes. En la primera [1], se podría pensar que hay una acepción que va encabezada de la clase *espacio*, sin embargo, entre otros, no es claro el marco teórico en que se sustenta. En la segunda [2], tampoco queda claro si se trata de una acepción o su variante, de hecho, si bien no figura ninguna clase, algunas de las afirmaciones se condicen con la definición de *museo* que aun es válida: *no tienen ánimo de lucro, fin de coleccionar, preservar, investigar, exponer*, etc. En esta parte, incluso se repiten conceptos enunciados en la parte [1]: *custodian* versus *preservan*;

---

<sup>20</sup> [1] *Museums are democratizing, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artifacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people.*

[2] *Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing. (ICOM, 2019).* Cabe destacar que en algunas páginas de ICOM la definición en inglés está expresada en una sola unidad (ICOM, 2019, July 25).

<sup>21</sup> No pretendemos agotar el tema.

*garantizan la igualdad de derechos versus contribuir a la justicia social y a la igualdad, etc.*

II. Uso de frases negativas: ... *no tienen ánimo de lucro.*

III. Respecto al léxico:

1) Uso de términos no claros y polisémicos: *especímenes, memorias, transparente, comprensiones del mundo, bienestar planetario, conflicto, desafío, reconocer, abordar.*

Cabe destacar que hay diversos tipos de *conflictos* y *desafíos*. Tampoco queda claro cómo el museo los *aborda*, quién lo hace y con qué medios. Referidos a los *conflictos*, distinguimos las siguientes áreas problemáticas:

a. No queda claro a qué tipo de *conflictos* se refiere. Se distinguen por el tipo y los factores. Entre los tipos figuran los *conflictos* interpersonales, sociales, ideológicos, religiosos, políticos, armados, etc. Entre los factores se encuentran (Gómez Funes, 2013): a) factores culturales: suma de todos los mitos, símbolos, valores e ideas que sirven para justificar por ejemplo la violencia o la paz; b) factores estructurales: perpetúan las desigualdades, la falta de equidad, la explotación, etc. y c) factores de comportamiento: producto de factores culturales y estructurales; se materializan en conductas agresivas, físicas o verbales, o en comportamientos de diálogo favoreciendo el entendimiento y el respeto.

b. Para *reconocer* y *abordar* esos numerosos *conflictos*, el museo necesitaría de un equipo conformado por sociólogos, antropólogos y comunicadores sociales, historiadores, entre otros, tarea que escapa hoy en día a los staff de los museos y cuya implementación implicaría un cambio radical en el organigrama, funciones y fines. Por último, y como se verá más adelante, el museo es una entidad en un marco legal-administrativo que le impone delimitación de actividades, funciones, fines, etc.

c. Tampoco es claro cómo se *reconocen* o *abordan* los conflictos. Por una parte, el abordaje va a ser distinto dependiendo del tipo del *conflicto*. Por la otra, *abordar* implica, entre otros, elaborar estrategias para dar soluciones. Si tomamos un conflicto bélico, por ejemplo, el museo podría tomar medidas para salvaguardar su patrimonio pero difícilmente pueda darle una solución a través de una mediación o negociación directa, lo mismo sucede con conflictos de carácter personal.

2) Uso de expresiones incorrectas debido a la traducción literal, como *los pasados* y *los futuros*; en español se usa *el pasado* y *el futuro*.

IV. Uso del gerundio en la definición. Por un lado, hablar de gerundio, es hablar de oraciones subordinadas adverbiales. Por el otro, el enunciado donde figura la subordinada es altamente complejo, de hecho hay omisiones del sujeto, de gerundios, de verbos, de complementos directos, etc.



Como ejemplo, presentamos el siguiente enunciado extraído de la definición donde I es la subordinada, II es la principal y el sujeto *los museos* se ha omitido (...).<sup>22</sup>

[[ I (...)Reconociendo y abordando los conflictos y desafíos del presente],

[II custodian artefactos y especímenes para la sociedad]].

A continuación se procederá a analizar y problematizar el enunciado.

1) En la oración subordinada (I):

a. Se usan dos gerundios simples (cantidad): reconociendo [G1] y abordando [G2].<sup>23</sup>

b. Los gerundios expresan dos acciones: reconocer y abordar; tienen el mismo verbo oracional [V]: custodian<sup>24</sup> y los mismos objetos directos [OD]: conflictos y desafíos. En la definición los gerundios figuran una sola vez (omisión).

<sup>22</sup> Con este enunciado, la definición de *museo* pretende explicar que la acción de *custodiar* algo es el efecto de primero *reconocer* y luego *abordar* ese algo. Para hacerlo, se hace uso de los mecanismos que la lengua ofrece. Lo importante es que al definir estemos conscientes de estos mecanismos. Escapa a este trabajo profundizar su uso.

<sup>23</sup> Los gerundios pueden ser simples: *abordando* o compuestos: *habiendo abordado*.

<sup>24</sup> Cabe destacar que en el enunciado donde figura la oración subordinada de gerundio hay además tres verbos oracionales: *salvaguardan*, *garantizan* y *garantizan* -este último fue omitido-:

2.	<i>Reconociendo</i> [G1]	<i>los conflictos del presente...</i> [OD] <i>[los] desafíos del presente...</i> [OD]	[II]
	<i>abordando</i> [G2]	<b><i>salvaguardan</i></b> [V]... <i>los conflictos del presente...</i> [OD] <i>los] desafíos del presente...</i> [OD]	
3.	<i>Reconociendo</i> [G1]	<i>los conflictos del presente...</i> [OD] <i>[los] desafíos del presente...</i> [OD]	[II]
	<i>abordando</i> [G2]	<b><i>garantizan</i></b> [V]... <i>los conflictos del presente...</i> [OD] <i>[los] desafíos del presente...</i> [OD]	
4.	<i>Reconociendo</i> [G1]	<i>los conflictos del presente...</i> [OD] <i>[los] desafíos del presente...</i> [OD]	[II]
	<i>abordando</i> [G2]	<b><i>(garantizan)</i></b> [V]... <i>los conflictos del presente...</i> [OD] <i>[los] desafíos del presente...</i> [OD]	

De lo expuesto queda claro el mecanismo de omisión de partes del enunciado, de la complejidad del mismo y por consiguiente la dificultad en su comprensión. El grado de complejidad aumenta si se tienen en cuenta los correspondientes ODs de cada uno de los verbos oracionales (véase definición supra).

[I] (...) Reconociendo [G1] los conflictos del presente [OD]  
 [los] desafíos del presente [OD] [II] *custodian* [V]  
*abordando* [G2] *los conflictos del presente* [OD]  
*[los] desafíos del presente* [OD],

2) Referido al significado del gerundio simple, se constata que expresa y combina una multitud de significados temporales los que están relacionados con<sup>25</sup>:

a. El significado léxico de los verbos. En este caso, se trata de verbos de acción. Las acciones, a su vez, se pueden oponer entre sí por su significado de modo que una supone la cesación de la otra: *el museo custodia* implica que ya *abordó los conflictos*.

b. La posición del gerundio respecto de la oración principal: detrás, en inciso y adelante. En nuestro caso está adelante, hecho que tiene implicancias de tipo temporal dado que se usa para destacar el significado de anterioridad y también causal como se verá en los siguientes puntos.

c. La secuencia temporal entre la subordinada y la principal. El gerundio puede expresar una acción simultánea o no simultánea a la del verbo principal. Esta última puede ser anterior o posterior. En nuestro caso, se trata de una relación de anterioridad la que está reafirmada por la posición antepuesta del gerundio.

d. La relación temporal de anterioridad activa a su vez otras relaciones lógico-semánticas como la consecutividad, la causatividad, etc. En nuestro caso es una relación de causa y efecto.<sup>26</sup>

Entendemos por causa el motivo por el cual tiene lugar una acción verbal -efecto-. Si lo aplicamos a nuestro ejemplo, la causa se expresa mediante dos gerundios que anteceden al verbo principal en relación de anterioridad y el efecto se expresa mediante el verbo principal *custodian*<sup>27</sup>:

Causa 1	<i>Reconociendo ... los conflictos...</i>
Efecto	<i>custodian artefactos y especímenes...</i>
Causa 2	<i>... abordando los conflictos...</i>
Efecto	<i>custodian artefactos y especímenes...</i>

La causa responde a la pregunta ¿por qué?:

*¿Por qué custodian artefactos y especímenes para la sociedad?*

Porque reconocen y abordan los conflictos y desafíos del presente.

<sup>25</sup> En las fuentes consultadas, no hay acuerdo acerca del gerundio a nivel general, como tampoco el gerundio simple. Hemos adaptado distintos enfoques teniendo como base nuestros objetivos. Concordamos con Molina Huertas (2003) cuando señala que "En todos sus significados –modal, causal, condicional, temporal, etc.– la acción expresada por el gerundio está en relación de simultaneidad / no simultaneidad con el verbo principal... el gerundio, como unidad textual, participa en la creación de la categoría de tiempo en el texto".

<sup>26</sup> Cabe destacar que en este caso nos fue difícil establecer el tipo de subrelación entre la subordinada y la principal.

<sup>27</sup> Se trataría de una subordinada adverbial causal.

Ahora, ¿qué significa el enunciado del ejemplo? ¿Hay una relación clara entre causa y efecto? ¿A qué conflictos y desafíos se refiere la definición? Como expresado *ut supra*, es evidente que no todo reconocimiento o abordaje de un conflicto va a llevar a la custodia de algo. En el museo puede haber un conflicto entre el director y los empleados y no por eso se van a custodiar artefactos y especímenes para la sociedad.

3) En la subordinada hay dos gerundios simples que expresan dos acciones distintas que no son simultánea, de hecho la acción B tiene lugar después que la acción A ha finalizado.

B *reconociendo los conflictos y desafíos del presente*  
(reconocer)

A *abordando los conflictos y desafíos del presente.*  
(abordar)

Estas acciones tienen un principio y un fin. *Reconocer* expresa un proceso de búsqueda, discusión y aceptación, y que tiene un punto de inicio y de terminación; *abordar* es un verbo que comporta otro proceso que tiene un inicio y un fin, y que comprende buscar, proponer y encontrar soluciones. Si figuran juntos en la subordinada, entre ellos hay secuencialidad no simultaneidad, como sería el caso de *caminando* y *silbando*.

Respecto a este punto, el problema de la definición radica en que se podría pensar en una simultaneidad de las acciones de los gerundios lo que se ha demostrado como erróneo.

V. Dificultades en la aplicación de la plantilla de categorías. Es altamente difícil aplicar la plantilla a esta definición. Por un lado, queda claro que muchos de los valores recabados no se consideran, como la educación, la participación del personal del museo, la diversidad de museos, etc. Por el otro, si nos basamos a modo de ejemplo en el enunciado con los gerundios, nos surgen las siguientes preguntas: ¿*Reconocer y abordar los conflictos y desafíos del presente* es la misión / función del museo? ¿*Custodiar artefactos y especímenes* es la misión / una de las funciones del museo? ¿La función se ejerce sólo sobre artefactos y especímenes? ¿Qué pasa con el patrimonio intangible o se lo abarca en una ambigua expresión como *memorias diversas*?

A modo de resumen de este ítem quedan claras las numerosas falencias de esta definición.

## 6. Esquema de la definición de *museo*

Uno de los objetivos focales de nuestro trabajo es proponer un esbozo de esquema de la definición de *museo*.

Acepciones y uso de las clases *institución* y *espacio*

El uso de *institución* y *espacio* en una misma definición, por una parte, da origen a acepciones distintas. Por la otra, dado que son componentes de definiciones que surgen y/o son aprobadas en un ámbito de especialidad, como el ICOM, se constituyen en unidades léxicas especializadas, es decir términos cuyos nudos conceptuales deben estar delimitados. Esto no se logra desde la intuición o la adivinanza más aún si se pretende lograr una adecuación a las problemáticas de la sociedad actual, llámese conflictos, inequidades, invisibilización, etc. Se logra más bien a partir de un marco o sustento cognoscitivo, epistemológico, gnoseológico e incluso ideológico en el cual dicho término ha sido definido y del cual además surgirán las nuevas categorías, y con ellas los nuevos actores, roles, cualidades, funciones, fines, misión, etc.<sup>28</sup>

Una definición de *museo* con dos acepciones encabezadas por *institución* y *espacio*

A continuación, se presenta el esquema básico de la definición de *museo*. En este caso, la categoría figura a la derecha para una mayor visibilización. Está compuesta por dos acepciones y cada acepción está encabezada por una clase o adscriptor que responde, como expresado, a la pregunta ¿Qué es?:

***museo*** (ICOM)

ACEPCIÓN

**INSTITUCIÓN**

[clase]

ACEPCIÓN

**ESPACIO**

[clase]

Las siguientes líneas tematizan las clases *institución* y *espacio*.

### **Uso de *institución***

Referido a *institución*, usamos la definición de Smith (véase ut supra). Esta definición nos lleva a tomar en consideración, entre otros, el contexto legal-administrativo en el cual está inserto el museo, institución que suele tener existencia legal y figurar en distintos ordenamientos jurídicos donde se expresa su adscripción a la clase: *institución*, así como sus cualidades: *permanente*, funciones: *adquisición*, *conservación*, *restauración*, *exposición*, *divulgación*, etc.; fines: *estudio*, *investigación*, *disfrute*, etc. Su dirección, gestión y administración es asumida por un titular quien ejerce los derechos y cumple con las obligaciones. Se distinguen distintos tipos: públicos, privados y mixtos (Peñuelas i Reixach, L. 2014).

En la Argentina, todos los tipos de museos deben respetar las leyes de la Nación y estar registrados en el Registro de Museos Argentinos

---

<sup>28</sup> La elección no es nunca neutra.

(RMA) que está a cargo de la Dirección Nacional de Museos (Ministerio de Cultura de la Nación). Deben, además, respetar las legislaciones de otros estados, organizaciones y convenciones, como el ICOM (Código de Deontología), UNESCO (Convención de la UNESCO para la salvaguardia del patrimonio cultural inmaterial); Convención de La Haya (Convención para la Protección de los Bienes Culturales en Caso de Conflicto Armado), etc. (Di Santo, s/f).<sup>29</sup> Los museos públicos pueden ser nacionales, provinciales, municipales, comunales, etc.

Con base en lo dicho, el museo es una *institución* a la que se le asignan, desde el ordenamiento jurídico y administrativo, cualidades, funciones, fines, obligaciones, derechos, etc. En otras palabras, su ser y hacer están atravesados y delimitados por ese ordenamiento y contexto. Esta constatación nos lleva a preguntarnos, por una parte, si se puede omitir que el museo sea una *institución* en la definición en el marco del ICOM.<sup>30</sup> Por la otra, cómo podemos actualizar la definición de *museo* y por consiguiente el museo a los cambios que se han producido en la sociedad, así como a las diferencias que se constatan en las distintas regiones del planeta. El uso de la clase *espacio* nos parece altamente propicia para llegar a ese objetivo.

## Uso de espacio

Como expresado, para caracterizar el museo como *espacio* vamos a partir de pensadores de la región, como Seveso (2019)<sup>31</sup> y Capdevielle

---

<sup>29</sup> Con este apartado no pretendemos agotar el tema.

<sup>30</sup> También vamos a encontrar una extensa definición de museo en el marco de la disciplina museología. Tal es el caso de la obra *Conceptos claves de museología*, obra que, por una parte, incluye, entre muchos otros, definiciones de museo creadas en el seno del ICOM y trata de explicar sus términos. Por la otra, y como lo señalan sus autores, "*presenta una visión predominantemente francesa de la Museología*" (Desvallées & Mairesse, 2009, p. 8) lo que nos da la pauta del sesgo eurocéntrico. De más está decir que ICOM y museología son dos cosas distintas. Acá nos centramos en la definición en el marco del ICOM al que hemos concebido en este estudio como dominio o ámbito de conocimiento per se sin olvidarnos que es además un campo cultural, concepción cuya explicación excede los fines de este trabajo.

<sup>31</sup> De círculos, muros y fronteras. *El abordaje de la noción de inclusión resulta cardinal en este escenario, ya que implica mucho más que un precepto político: forma parte de una retórica orientada a vertebrar prácticas y producir activamente sensibilidades. Apreciar los parámetros a partir de los cuales este precepto fue elaborado y puesto en funcionamiento permite reconocer el alcance y profundidad de la estrategia aplicada, así como los límites de su eficacia en cuanto operador ideológico y principio activo que se halla en tensión con las experiencias de los sujetos...a) Actualmente existe una profundización y consolidación de la desigualdad entre clases manifestada en el nivel materialista de las relaciones sociales y concretada en situaciones de encierro o detención progresiva de los sectores subalternos; b) su concreción sensible, bajo la forma de muros mentales, expresada en prácticas de negación y estigmatización, consolida desencuentros interaccionales y aversiones sensitivas que realzan las condiciones de distanciamiento y escisión clasista; c) la definición y enmarcamiento de fronteras entre clases, organizadas espacial/territorialmente, es parte constitutiva de este proceso; d) lejos de obtener una respuesta plausible en las políticas de "inclusión" vigentes, estas dinámicas, relaciones y prácticas son reproducidas como parte de los complejos procesos de estructuración que implican a los agentes en las instituciones.*

(2014).<sup>32</sup> El primero postula que la desigualdad entre clases se manifiesta espacialmente, tanto materialmente como mentalmente, con la consecuente negación, estigmatización y exclusión del otro "subalterno". El segundo señala las distintas problemáticas relacionadas con el *espacio*, como los conflictos sociales en el ámbito urbano. Si aceptamos las premisas de ambos autores, de sus escritos van a surgir una serie de términos que podrán ser usados en la definición y que se constituyen en los valores de las categorías relevadas.

### **Esbozo de un esquema de definición de *museo***

Entre los términos usados por Capdevilla (op. cit.) y Seveso (op. cit.), se encuentran: relación de poder, sectores subalternos, distanciamiento, negación, estigmatización, desigualdad, lugar de disputa, intereses antagónicos, educación, trabajo, salud, clase social, etc. A estas realidades negativas expresadas a través de términos como desigualdad podemos anteponerle inclusión; a acceso desigual le correspondería acceso igualitario, etc.

El esquema siguiente presenta un nuevo escalón en la elaboración de una definición. No incluye todas las categorías; las líneas de puntos indican que los slots pueden seguir siendo llenados.

---

<sup>32</sup> Espacio urbano y desigualdades. *El espacio urbano constituye una dimensión clave de la vida social y, por lo tanto, un eje transversal a tener en cuenta a la hora de reflexionar sobre las relaciones de poder y la desigualdad en un entramado social... una visión material del espacio donde el poder y las relaciones sociales conflictivas se colocan en el centro de la dinámica urbana... Con esto, se produjo el traspaso desde el análisis de la ciudad como sumatoria de puntos a la conceptualización del espacio como el medio a través del cual las relaciones sociales se producen y reproducen. Se afirma, desde esta mirada, la importancia del espacio como poseedor de un significado y no simplemente como la forma de cristalización de la sociedad sobre un territorio determinado... el espacio urbano se constituye en un producto social, político e ideológico, resultado del trabajo cotidiano de la sociedad; es un espacio definido, redefinido, moldeado y remodelado por los diferentes agentes sociales que lo disputan y se lo apropian material y simbólicamente en cada momento histórico. La ciudad se interpreta como un espacio de disputa entre grupos, categorías o clases sociales con intereses divergentes y a menudo antagónicos... la relación entre espacio y desigualdad remite a una doble dimensión: el acceso desigual al espacio urbano y el espacio urbano como dimensión que impacta en la (re)producción de la desigualdad. El espacio socialmente producido condiciona la (re)producción de las desigualdades al influir en las oportunidades relacionadas con la educación, la salud y el trabajo, entre otras dimensiones de la vida social.*

## MUSEO

### INSTITUCIÓN

[clase]

- permanente** [cualidad]
- regida por reglas sociales o normas jurídicas**
- heterogénea en cuanto a:**
  - tipo de patrimonio que expone** (*natural o cultural, material o inmaterial*)
  - titularidad** (*nacional, provincial, municipal, comunitaria*)
  - gestión y financiamiento** (*pública, privada, mixta*)
  - especialización temática** (*disciplinas, arquitectura, intereses comunitarios*)
  - recursos humanos** (*personal, miembros comunitarios*)
  - tipo de conectividad** (*presencial, virtual, bimodal*)
  - funciones, fines y misión** (*cantidad, contexto de creación, impacto socio-cultural*)
- ...
- expone** [función]
- conserva** (*patrimonio cultural y natural*)
- investiga**
- ...
- al servicio de la sociedad y de su desarrollo** [misión]

### ESPACIO

[clase]

- relacional** [cualidad]
- en constante construcción**
- heterotópico**
- transdisciplinar**
- inclusivo**
- ...
- promueve el acceso y participación** [misión]  
**igualitaria de la comunidad local y global al patrimonio expuesto en el museo**

Las cualidades, funciones, fines son plurales, en cambio vamos a encontrar una sola misión por clase.

Este esbozo de esquema, por un lado, nos da pautas para delimitar las funciones, fines y misión de cada museo en particular. Por el otro, es un ejemplo de la forma en que podemos elaborar y analizar una definición de *museo* siguiendo una metodología rigurosa, que si bien es ardua y

compleja, nos ilumina en los pasos a seguir para definir esos apasionantes, multifacéticos instituciones-espacios-campos culturales, nuestros hoy añorados museos.

## 7. Palabras finales

No quisiéramos terminar esta ponencia sin hacer algunas reflexiones y propuestas.

1. Más allá de las consideraciones teóricas sobre el término que nos convoca, cabe mencionar que concebimos al museo como un telar de hilos multicolores que se entrelazan, combinan, enredan, rompen, enmiendan, discuten, dialogan y forman diversas figuras y adquieren diversos matices según la comunidad que los teje en el devenir del tiempo. Y este tejido es una metáfora de su transdisciplinaridad y de nuestro deber como tejedoras y tejedores de mantenerlo activo, irreverente, cuestionador, multifacético, interseccional e inclusivo.

2. Definir implica también conocer y aplicar reglas morfosintácticas, lógico-semánticas, etc. La incorporación de lingüistas en la elaboración y evaluación de definiciones enriquecería esta ardua y noble tarea.

3. Referido a las definiciones de *museo*, dada la multiplicidad de realidades y problemáticas sociales, la dinamicidad y contingencia del cambio, la diversidad de tipos de museo y regiones en los cuales están insertos, creemos que es necesario cuestionar la vigencia de una sola definición (hegemonía epistemológica) y dar cabida a la multiplicidad de definiciones para rescatar el "sabor y olor" de lo comunitario. Postulamos además que la definición debería hacerse en las lenguas nativas y en las de los pueblos originarios por región (hegemonía lingüística).

4. El uso de acepciones en la definición de *museo*, y en especial de *espacio*, nos permite concebirlo como un concepto transdisciplinar que implica no solo poner en juego una serie de saberes, sino también, y haciendo uso de las palabras de Naomar de Almeida-Filho, et al. (2009): a) identificar problemas prácticos que incluyan distintos intereses sociales; b) organizar en torno de esos problemas esfuerzos transdisciplinarios e intersectoriales de diversos órdenes (de carácter público y privado; de diferentes áreas de competencia; de investigación y servicios; etc.) y c) impulsar la efectividad y legitimidad de los diálogos transdisciplinarios.

5. La tarea que nos hemos propuesto con este trabajo que trata de alumbrar la compleja labor de definir quedaría trunca si no reflexionásemos sobre la relación entre definición-museo-Estado. Postulamos que el mero hecho de enunciar y "acumular" problemáticas sociales y nuevos derechos en una definición no garantiza cambios del museo como tampoco del entorno comunitario. De hecho, los museos, y siguiendo a de la Cerda Donoso (2008), están conformados por lo general por individuos con cargos, disciplinas e ideologías en una estructura jerárquica asimétrica con directores y/o titulares a la cabeza y están insertados en un Estado con su aparato legal-burocrático e ideológico. Concordamos con Gargarella (2015)



cuando señala que este Estado, para el caso de Latinoamérica, posee una base constitucional liberal-conservadora que establece los fundamentos legales de la desigualdad dado que mantiene condiciones de poder como en los siglos XVIII y XIX. A esta base teórica y social, de la que hemos de partir para relevar, abordar y dar respuestas a las problemáticas sociales, económicas y políticas de la región y de sus habitantes, hay que sumarle hoy en día la problemática de la pandemia actual de Covid 19.

Con base en lo dicho, por una parte, creemos que sea el momento propicio de pensar en cambiar los estamentos actuales del museo y plantear una crítica directa a las fuentes de las problemáticas que se pretenden superar, entre ellas el neoliberalismo planetario reinante de raíz colonialista con su secuela abominable de desigualdad, pobreza y cosificación de la persona humana. Por la otra, cada museo debería activar en su quehacer cotidiano nuevas, creativas e inclusivas formas de comunicar su patrimonio en virtualidad.

Quisiéramos, por último, agradecerles a Brigitte, Elisabeth y Scarlet por sus enriquecedores consejos.

## Referencias

- ADELSTEIN, Andreína & KUGUEL, Inés. (2005). *Los textos académicos en el nivel universitario*. Buenos Aires: Universidad Nacional General Sarmiento.
- CAPDEVIELLE, Julieta María. (2014). Espacio urbano y desigualdades: las políticas públicas y privadas en la ciudad de Córdoba, Argentina (1990-2011). En Cuadernos Geográficos, 53, p. 135-158. Disponible en [https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/34477/CONICET\\_Digital\\_Nro.1d377232-0d67-4e47-8a15-ca65798a1e0f\\_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y](https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/34477/CONICET_Digital_Nro.1d377232-0d67-4e47-8a15-ca65798a1e0f_A.pdf?sequence=2&isAllowed=y)
- CASTILLA, Américo. (s.f.). Una política cultural para los museos en la Argentina. [guiacultural.com](http://www.guiacultural.com). Disponible en [http://www.guiacultural.com/guia\\_regional/regional/argentina/politica\\_cultural\\_para\\_los\\_museos.htm](http://www.guiacultural.com/guia_regional/regional/argentina/politica_cultural_para_los_museos.htm)
- CIAPUSCIO, Guiomar Elena. (2009). *De la palabra al texto: estudios lingüísticos en español*. Buenos Aires: Eudeba.
- CIAPUSCIO, Guiomar Elena. (2003). *Textos especializados y terminología*. Barcelona: IULA.
- CIAPUSCIO, Guiomar Elena. (1997). Clases de textos y terminología: la variación vertical de los términos en sus contextos de uso. En *Actas del I seminario de terminología y Mercosur. Recursos léxicos para la terminología* (pp. 93-105). Buenos Aires: Universidad Nacional de General Sarmiento.

- CIAPUSCIO, Guiomar. (1994). *Tipos textuales*. Buenos Aires: Eudeba.
- CIAPUSCIO, Guiomar & KUGUEL, Inés. (2002). Entre la terminología, el texto y la traducción. En *Hacia una tipología del discurso especializado: aspectos teóricos y aplicados* (pp. 37-73). Salamanca: Almar.
- Consejo Internacional de Museos. (2017). *Estatutos*. ICOM. Recuperado de: [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017\\_ICOM\\_Statutes\\_SP\\_01.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/2017_ICOM_Statutes_SP_01.pdf)
- Creating a new museum definition -the backbone of ICOM. (2019, April 1). ICOM Disponible en <https://icom.museum/en/news/the-museum-definition-the-backbone-of-icom/>
- DE ALMEIDA-FILHO, Naomar, Castiel, Luis David & Ayres, José Ricardo. (2009). Riesgo: concepto básico de la epidemiología. En *Salud Colectiva*, 5, p. 323-344. Disponible en <http://revistas.unla.edu.ar/saludcolectiva/article/view/238>
- DE LA CERDA DONOSO, Jeanette Carola. (2018). *Uso de nombres propios en un texto de divulgación del patrimonio "Guía de visitas" del Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers. La "guía de visitas" como texto de especialidad y material auténtico para estudiantes de ELE* [Tesis de Maestría de Enseñanza de Español como Lengua Extranjera no publicada]. Universidad Nacional de Córdoba.
- DE LA CERDA DONOSO, Jeanette Carola. (2006). Museos, sus especialistas y benefactores: ¿Cajas de Pandora y Flautistas de Hámelin? Sobre la lealtad hacia el Otro. En *ICOM Internacional Council of Museums. Museology – a field of Knowledge. Museology and History. Museología - un Campo del Conocimiento. Museología e Historia* (pp. 214-226). Germany/Argentina: ICOFOM Study Series.
- Definición de museo*. (s.f.). ICOM Argentina. Disponible en <http://icom-argentina.mini.icom.museum/informacion-icom/definicion-de-museo/>
- Definición de museo*. (s.f.). ICOM España. Disponible en <https://www.icom-ce.org/definicion-de-museo/>
- DESVALLÉES, André & MAIRESSE François. (2009). Conceptos claves de museología, Armand Colin, Icom. Disponible en [https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie\\_Espagnol\\_BD.pdf](https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/Museologie_Espagnol_BD.pdf)
- DI SANTO, Walter Patricio. (s.f). Aspectos formales para la creación de un museo. Docplayer. Disponible en <https://docplayer.es/13656621-Aspectos-formales-para-la-creacion-de-un-museo.html>
- El ICOM anuncia la definición alternativa del museo que se someterá a votación. (2019 julio 25). ICOM. Disponible en <https://icom.museum/es/news/el->

icom-anuncia-la-definicion-alternativa-del-museo-que-se-sometera-a-votacion/

GARGARELLA, Roberto. (2015). La "sala de máquinas" de las constituciones latinoamericanas. Entre lo viejo y lo nuevo. En *Nueva Sociedad*, 258, p. 97-106. Disponible en [https://static.nuso.org/media/articles/downloads/5.TC\\_Gargarella\\_258.pdf](https://static.nuso.org/media/articles/downloads/5.TC_Gargarella_258.pdf)

HAV. (2010). *Desarrollo de la definición de museo de acuerdo a los Estatutos del Icom*. [Diapositiva de PowerPoint]. SlideShare. <https://es.slideshare.net/HAV/desarrollo-de-la-definicion-de-museo-segun-estatutos-icom-traduccion>

ICOM announces the alternative museum definition that will be subject to a vote. (2019, July 25). ICOM. Disponible en <https://icom.museum/en/news/icom-announces-the-alternative-museum-definition-that-will-be-subject-to-a-vote/>

KUGUEL, Inés. (2010). *La semántica del léxico especializado: los términos en textos de ecología* [Tesis de doctorado, Universitat Pompeu Fabra]. [https://www.academia.edu/5799355/La\\_semantica\\_del\\_lexico\\_especializado\\_los\\_terminos\\_en\\_textos\\_de\\_ecologia](https://www.academia.edu/5799355/La_semantica_del_lexico_especializado_los_terminos_en_textos_de_ecologia).

*La creación de una nueva definición de museo -la columna vertebral del ICOM*. (2019, abril 1). ICOM. Disponible en <https://icom.museum/es/news/la-definicion-del-museo-la-columna-vertebral-del-icom/>

MENDOZA Abreu, Josefa María. (2000). Construcciones causales con gerundio en castellano medieval. En *Philologia hispalensis*, 14, p. 317-328. Disponible en [http://institucional.us.es/revistas/philologia/14\\_2/art\\_27.pdf](http://institucional.us.es/revistas/philologia/14_2/art_27.pdf)

MOLINA HUERTAS, Natalia. (2003). *Estudio de los medios de expresión de semipredicatividad en ruso y en español* [Tesis de doctorado, Universidad de Granada]. [digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/4575/Tesis.pdf;jsessionid=A6EBC5C1A1484C3A912226B938DFBFCB?sequence=1](http://digibug.ugr.es/bitstream/handle/10481/4575/Tesis.pdf;jsessionid=A6EBC5C1A1484C3A912226B938DFBFCB?sequence=1)

Observatorio Iberoamericano de Museos. (2013). *Panorama de los museos en Iberoamérica. Estado de la cuestión*. España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en <http://www.iberomuseos.org/wp-content/uploads/2018/10/panorama-museos-iberoamerica-es.pdf>

PEÑUELAS I REIXACH, Lluís. (2014). Concepto de museo y las fuentes del derecho de los museos. En *Administración y dirección de los museos: aspectos jurídicos. Libro I. Delimitación y elemento normativo de los museos* (pp. 21-52). Madrid: Marcial Pons. Disponible en <http://www.lluispenuelas.com/wp-content/uploads/2014/06/Concepto-museo-fuentes-Derecho->

PORTO DAPENA, José Álvaro, CONDE NOGUEROL, Eugenia, CORDOBA RODRIGUEZ, Felix & CORDOBA RODRIGUEZ, Montserrat. (2008). Presentación del Diccionario Coruña de la lengua española actual. En E. Bernal y J. De Cesaris (Eds.) Proceedings of the XIII EURALEX International Congress (pp. 753-762). Barcelona: Documenta Universitaria. Disponible en [https://www.euralex.org/elx\\_proceedings/Euralex2008/066\\_Euralex\\_2008\\_Porto%20Dapena\\_Conde%20Noguerol\\_Cordoba%20Rodriguez\\_Muriano%20Rodriguez\\_Presentacion%20del%20Diccionario%20Coruna.pdf](https://www.euralex.org/elx_proceedings/Euralex2008/066_Euralex_2008_Porto%20Dapena_Conde%20Noguerol_Cordoba%20Rodriguez_Muriano%20Rodriguez_Presentacion%20del%20Diccionario%20Coruna.pdf)

Real Academia Española (RAE). (s.f.). Conexión. En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/conexi%C3%B3n>

Real Academia Española (RAE). (s.f.). Espacio. En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/espacio?m=form>

Real Academia Española (RAE). (s.f.). Institución. En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/instituci%C3%B3n>

Real Academia Española (RAE). (s.f.). Museo. En *Diccionario de la lengua española*. Disponible en <https://dle.rae.es/museo>.

SABBATINI, Marcelo. (2003). Centros de ciencias y museos científicos virtuales: teoría y práctica. En *Teoría de la educación y cultura en la sociedad de la información*, 4, p. 1-12. Disponible en <https://revistas.usal.es/index.php/eks/article/view/14340/14726>

SECO, Manuel. (1987). *Estudios de lexicografía española*. Madrid: Paraninfo.

SEVESO, Emilio. (2019). De círculos, muro y fronteras. Experiencia de inclusión en programas de transferencia condicionada. En Custodio Pallares, Lorena, Palermo Alicia Itatí y Vigna, Ana. (Coords.) *¿Cómo pensamos las desigualdades, pobrezas y exclusiones sociales en América Latina? Luchas resistencia y actores emergentes* (pp. 199-228). Buenos Aires: Teseo. Disponible en [http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190813110352/Como\\_pensamos\\_las\\_desigualdades.pdf](http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/se/20190813110352/Como_pensamos_las_desigualdades.pdf)

SMITH, Harold E. (1962). El concepto de "institución": usos y tendencias. En *Revista de estudios políticos*, 125, p. 93-104. Disponible en <https://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2046692>

TORRES GONZALEZ, Begoña. (2013). Introducción. En *Casas museo: museología y gestión*. Actas de los Congresos sobre Casas Museo. Museo Nacional del Romanticismo (pp. 7-10). España: Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Disponible en <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2016/01/CasasMuseos.pdf>

URREJOLA DAVANZO, Luisa. (2005) Hacia un concepto de Espacio en Antropología. Algunas consideraciones teórico-metodológicas para abordar su análisis [Memoria de Licenciatura. Universidad de Chile]. [http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2005/urrejola\\_/sources/urrejola\\_.pdf](http://repositorio.uchile.cl/tesis/uchile/2005/urrejola_/sources/urrejola_.pdf)

VERA LUJAN, Agustín. (2002-2004). Sobre los valores locativos de hallarse y encontrarse. En *Archivo de Filología Aragonesa*, 59-60, p. 929-946. Zaragoza, Institución Fernando el Católico. Disponible en <https://ifc.dpz.es/recursos/publicaciones/26/50/053vera.pdf>

WICHTER, Sigurd. (1994). *Experten –und Laienwortschätze. Umriss einer Lexikologie der Vertikalität*. Tübingen: Niemeyer.

# A noção de museu em debate: teorias e práticas brasileiras

Anna Paula da Silva<sup>1</sup>

Universidade Federal da Bahia

anna.silva@ufba.br

## Resumo

Este texto tem como objetivo apresentar algumas noções de museu no contexto brasileiro. Para tanto, são referenciadas e analisadas noções do Conselho Internacional de Museus (ICOM), do Instituto Brasileiro de Museus (Ibram), de pesquisadoras, pesquisadores e outros profissionais do campo da Museologia, de comunidades e diferentes redes museais e museológicas. As noções de museus atribuídas pelos diferentes agentes e agências são constituídas de consensos e dissensos. Nesse sentido, o texto discorre sobre algumas diferenças e similitudes nas teorias e práticas brasileiras.

**Palavras-chaves:** Museu. Conselho Internacional de Museus. Instituto Brasileiro de Museus. Museologia.

## Resumen

Este texto tiene como objetivo presentar algunas nociones de museo en el contexto brasileño. Para ello, se hace referencia y se analizan las nociones del Consejo Internacional de Museos (ICOM), el Instituto Brasileño de Museos (Ibram), los investigadores y otros profesionales del sector, las comunidades y las diferentes redes de museos y museología. Las nociones de museos atribuidas por los diferentes agentes y organismos están constituidas por el consenso y la disensión. En este sentido, el texto discute algunas diferencias y similitudes en las teorías y prácticas brasileñas.

**Palabras clave:** Museo. Consejo Internacional de Museos. Instituto Brasileño de Museos. Museología.

## Abstract

This essay presents notions of the museum in the Brazilian context. For this purpose, conceptions from the International Council of Museums (ICOM), the Brazilian Institute of Museums (Ibram), researchers and other professionals in the Museology field, communities, and different museum

---

<sup>1</sup> Docente do Departamento de Museologia da Universidade Federal da Bahia. E-mail: anna.silva@ufba.br

and museum networks are referenced and analyzed. The notions of museums attributed by the agents and agencies are constituted of consensus and disagreement. In this sense, the essay discusses some differences and similarities in Brazilian theories and practices.

**Keywords:** Museum. International Council of Museums. Brazilian Institute of Museums. Museology.

*Muita gente acha que são apenas um depósito qualquer com vitrine. Até pouco tempo atrás eu também pensava assim. Mas pra você um museu é uma coisa complexa, imensurável. Dentro dos museus existe todo um universo. Apesar disso, a maioria das pessoas já fica satisfeita dando uma voltinha perto da porta. Só pouca gente consegue realmente ir até o fundo desse universo (Ogawa, 2016, p. 114).*

O trecho acima é do livro *O museu do silêncio* (2016), de Yoko Ogawa, cujo enredo gira em torno da história de um museólogo e a criação de um museu com objetos de pessoas que estão mortas. A citação em questão faz parte do diálogo entre o jardineiro e o museólogo, que refletem sobre a importância dos museus frente aos seus ofícios; esta conversa demonstra a sensibilidade que os personagens aparentam ter em relação ao museu, diferentemente de outras pessoas.

A noção atribuída pelo jardineiro inscreve o museu em um lugar definido por vivências distintas, apresentando relações de proximidade e de distância, e explicita que a experiência completa só é possível quando vivida profundamente. Isto demonstra as negociações e os conflitos que provêm da instituição museu, uma vez que o trecho citado suscita reflexões sobre a sua conceituação, que está sempre em discussão.

Dentre as possibilidades de compreensão sobre o museu, André Desvallées e Françoise Mairesse (2013), a partir da publicação *Conceitos-Chaves da Museologia*, apresentam alguns princípios. Inicialmente, os autores vinculam a noção de museu ao espaço institucional, que realiza “a seleção, o estudo e a apresentação de testemunhos materiais e imateriais” de indivíduos e dos seus contextos; entretanto, esta noção muda conforme as funções atribuídas aos museus, pois o “seu conteúdo diversificou-se, tanto quanto a sua missão, seu modo de funcionamento ou sua administração” (Desvallées e Mairesse, 2013, p. 64).

Desvallées e Mairesse (2013, p. 65) destacam que a noção de museu é constituída a partir da legislação de cada país, mas que, em geral, eles assimilam a instituída pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM), em 2007, realizando adaptações. Os autores pontuam algumas distinções: por exemplo, há lugares que possuem instituições com fins lucrativos, o que destoa da proposição do Conselho (*ibidem*, p. 65).

Nesse sentido, este texto tem como objetivo apresentar algumas noções de museus em narrativas, apontando suas distinções e suas

similitudes. A proposta não se encerra nas referências utilizadas, mas estas podem ser um caminho possível para o reconhecimento de que a noção de museu é plural, independentemente das concepções institucionalizadas pelo ICOM e pelo Instituto Brasileiro de Museus (Ibram) — é importante salientar que estas são fundamentais enquanto guias para os profissionais e as instituições museais e museológicas, no entanto, não impossibilitam a existência de outras.

No Brasil, as noções de museus estão vinculadas às definições do Ibram e do ICOM; às pesquisas realizadas por especialistas da área da Museologia e de outros campos do conhecimento; aos profissionais que atuam em instituições; e aos grupos sociais envolvidos com as práticas de salvaguarda da tangibilidade e da intangibilidade de suas comunidades. Deste modo, analisa-se neste artigo as atribuições dessas perspectivas, a fim de compreender as aproximações e as distâncias entre as noções institucionalizadas e a realidade em espaços culturais e em comunidades, bem como a criação destes de suas próprias concepções.

O trabalho apresenta as contribuições de algumas dessas noções e como se dão as relações conceituais entre o que é concebido pelo Ibram, pelo ICOM e pela prática museal e museológica, na produção científica, e em iniciativas de grupos sociais, como o Ponto de Memória da Estrutural. As referências selecionadas são artigos de pesquisadoras e pesquisadores em periódicos brasileiros, documentos legais e publicações do Ibram e do ICOM, e relatos de experiência em diferentes redes. Destaca-se que é possível a leitura sobre o museu a partir de outras referências para além das usadas neste texto.

### **Noções de Museu: Institucionalizadas, Práticas e Problematizadas**

As noções de museu estão relacionadas a perspectivas de acessibilidade, produção de conhecimento, salvaguarda dos patrimônios individuais e coletivos, e atuação e mediação com a sociedade, revelando relações profícuas e questionáveis diante das identidades, das memórias, dos patrimônios e das escolhas dos agenciamentos. Portanto, a análise das definições do Ibram e do ICOM podem revelar questões quanto aos ideais das pessoas envolvidas, que transitam entre essas instituições, como de outras pessoas que não reconhecem e não visualizam as transformações inscritas nas definições de museu.

Destaca-se o protagonismo do Ibram, que desde o início tem uma perspectiva ampliada da noção de museu, devido a experiências a partir da Museologia Social e de programas como Pontos de Memória.<sup>2</sup> Pode-se

---

<sup>2</sup> No site do Ibram há informações sobre o Programa Pontos de Memória: “O Programa Pontos de Memória reúne um conjunto de ações e iniciativas de reconhecimento e valorização da memória social, de modo que os processos museais protagonizados e desenvolvidos por povos, comunidades, grupos e movimentos sociais, em seus diversos formatos e tipologias, sejam reconhecidos e valorizados como parte integrante e indispensável da memória social brasileira. Tem como objetivo principal contribuir para o desenvolvimento de uma política pública de direito à memória, com base no Plano



observar na concepção disponível no site institucional, que o museu possui funções diversas, endereçadas às memórias, “como uma prática a serviço da vida [...] nele se amplia o conhecimento e se aprofunda a consciência da identidade, da solidariedade e da partilha [...] e cada pessoa acolhida por um museu acaba por saber mais de si mesma”.<sup>3</sup>

Em comparação a esta perspectiva, há a lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, sobre o Estatuto de Museus:

*Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento (Brasil, 2009).*

Esta definição está em consonância com a do ICOM, adotada na 22ª Assembleia Geral, em Viena, Áustria, em 2007.<sup>4</sup> Ademais, a lei brasileira específica, em seu segundo artigo, os princípios fundamentais dos museus:

*I – a valorização da dignidade humana; II – a promoção da cidadania; III – o cumprimento da função social; IV – a valorização e preservação do patrimônio cultural e ambiental; V – a universalidade do acesso, o respeito e a valorização à diversidade cultural; VI – o intercâmbio institucional (Brasil, 2009).*

Percebe-se, então, que o Ibram e o Estatuto de Museus<sup>5</sup> assimilam a noção do ICOM e incorporam outros elementos quanto à diversidade e à cidadania, de acordo com as particularidades e as necessidades do Brasil — conforme pontuado por Desvallées e Mairesse (2013) acerca da especificação da noção em cada país.

---

Nacional Setorial de Museus e Plano Nacional de Cultura”. Para saber mais, acessar: <https://www.museus.gov.br/acessoainformacao/acoes-e-programas/pontos-de-memoria/>.

<sup>3</sup> Mais informações disponíveis em: <https://www.museus.gov.br/os-museus/>.

<sup>4</sup> “O museu é uma instituição sem fins lucrativos, instituição permanente à serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que adquire, conserva, investiga, comunica e exhibe o patrimônio tangível e intangível da humanidade e do seu ambiente para fins de educação, estudo e fruição” (tradução nossa) [Citação original: “A museum is a non-profit, permanent institution in the service of society and its development, open to the public, which acquires, conserves, researches, communicates and exhibits the tangible and intangible heritage of humanity and its environment for the purposes of education, study and enjoyment”]. Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/#:~:text=%E2%80%9CA%20museum%20is%20a%20non,THE%20WAY%20FORWARD>. Acesso em: 30 out. 2021.

<sup>5</sup> A lei garante direitos e deveres dos agentes e agências, fundamentalmente, do Estado.

Em 2016, o ICOM propôs a redefinição da noção de museu, e, em 2019, foi realizada uma pesquisa por meio de um questionário, em diferentes países, para a sua reformulação, o que de antemão já demonstrou posições contrárias e complexas.

*Os museus são espaços democráticos, inclusivos e polifônicos para o diálogo crítico sobre o passado e o futuro. Reconhecendo e enfrentando os conflitos e os desafios do presente, os museus mantêm artefatos e espécimes sob a confiança da sociedade, salvaguardam memórias diversas para as gerações futuras e garantem direitos iguais e igual acesso ao patrimônio para todas as pessoas. Os museus não têm fins lucrativos. São participativos e transparentes, e trabalham em parceria ativa com e para diversas comunidades, para recolher, preservar, pesquisar, interpretar, exibir, e melhorar a compreensão do mundo, visando contribuir para a dignidade humana e a justiça social, a igualdade global e o bem-estar planetário (tradução nossa).<sup>6</sup>*

O ICOM compilou diferentes pontos de vista a partir das respostas ao questionário, como pode ser observado na definição alternativa citada acima, e apresenta o museu como espaço democrático, que garante direitos e o acesso ao patrimônio para todas as pessoas; ao mesmo tempo, constrói e participa de um pacto social coletivo, ou seja, preserva diferentes memórias, contribuindo para a dignidade humana e a justiça social, o que traz uma perspectiva mais dinâmica, dialógica e desafiadora para os museus, e os agentes das instituições e dos diferentes campos do conhecimento, em âmbito internacional. Em suma, essa definição propõe um espaço atento, problematizador e aberto para discussões e mudanças necessárias frente às demandas da sociedade.

Portanto, a definição alternativa, além de definir o que é museu, explicita as vontades e os anseios da comunidade relacionados às instituições museais e museológicas. Assim, considera-se a intenção de reformulação, que já se encontra presente em muitas pesquisas e nas práticas de profissionais e de grupos da sociedade há algum tempo — pelos menos no Brasil —, fundamental, no sentido de percepção de mudanças no mundo, mas, sobretudo, em questões sobre o acesso aos museus.

---

<sup>6</sup> Citação original: “Museums are democratising, inclusive and polyphonic spaces for critical dialogue about the pasts and the futures. Acknowledging and addressing the conflicts and challenges of the present, they hold artefacts and specimens in trust for society, safeguard diverse memories for future generations and guarantee equal rights and equal access to heritage for all people. Museums are not for profit. They are participatory and transparent, and work in active partnership with and for diverse communities to collect, preserve, research, interpret, exhibit, and enhance understandings of the world, aiming to contribute to human dignity and social justice, global equality and planetary wellbeing.” Disponível em: <https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/#:~:text=%E2%80%9CA%20museum%20is%20a%20non,THE%20WAY%20FORWARD.Acesso em: 30 out. 2021.>

A definição alternativa não desqualifica a definição anterior, vigente desde a Assembleia em Viena-Áustria. Em termos gerais, o museu sempre esteve — ao menos teoricamente — a serviço da sociedade, e isto é evidenciado em outras definições; mas, em termos de escolha quanto à musealização de objetos e obras de arte, o pouco contato da população em geral com os museus, a ineficiência e a ausência de políticas públicas culturais revelam que essas definições discorrem sobre uma teoria que, na prática, ainda não funciona como deveria.

Este é o caso de algumas pesquisas, a exemplo do mapeamento realizado por Jean Baptista e Tony Boita (2017) sobre a memória LGBT em iniciativas e comunidades na América do Norte, África, América Latina, Europa, Ásia e Oceania, construindo reflexões sobre a inclusão de minorias em um contexto museológico e a problemática da invisibilidade dessas comunidades nos museus.

Para os autores, o museu é um lugar de embates e inclusão, e a presença de espaços que apresentam a memória LGBT “rompem com modelos de opressão e esquecimento, ao mesmo tempo em que se evidencia o absoluto descompromisso das demais instituições de memória para com esta população” (Baptista; Boita, 2017, p. 34). Assim, a pesquisa revela a invisibilidade da pauta, tendo em vista as considerações sobre o que é o museu e quais são as suas práticas diante das distintas memórias.

As iniciativas apresentadas por Baptista e Boita evocam narrativas de resistência e sobrevivência de memórias, como é o caso de algumas instituições nos Estados Unidos: “o que se vê são movimentos sociais interessados em salvaguardar sua memória e construir arquivos, exposições e conteúdos que sustentem argumentos interessados na conquista de direitos civis” (*ibidem*, p. 35). Os autores mencionam também iniciativas na América Latina, especialmente no Brasil e no Peru, os quais são considerados lugares que têm compromissos acerca da “democratização da memória e conquista de direitos civis desta população” (*ibidem*: 40), conforme demonstra o Museu Travesti do Peru, criado pelo artista Giuseppe Campuzano.

A especificidade do caso de Campuzano é referencial, tendo em vista a produção do artista, que denuncia as violências sob os povos originários, o racismo, a transfobia, “o não-lugar de cada um de nós LGBT de todo mundo” (*ibidem*, p. 41). Para os autores, Campuzano demonstra “a capacidade de transicionar” da Museologia, pois “nos museus transicionamos o patrimônio, reencontramos suas identidades em espaços contemporâneos e travestimos os objetos com novos sentidos” (*ibidem*, p. 41).

Baptista e Boita propõem o comprometimento da Museologia em superar a fobia aos LGBTs, a partir da “positivação de personalidades históricas” e de “pessoas anônimas e suas comunidades” periféricas, da racialização das discussões e do recorte de classe nas abordagens sobre a trajetória da resistência, dos movimentos sociais e das violências (*ibidem*, p. 47-48). A Museologia e a memória são instrumentos estratégicos de

resistência e manifestação (*ibidem*, p. 48), portanto, o museu torna-se espaço de protagonismo da comunidade LGBT.

É importante destacar que a concepção de museu apresentada pelos autores acima — um espaço inclusivo e que precisa estar atento à diversidade —, está em consonância com a noção alternativa do ICOM, como também coloca em questão a definição de 2007, quanto ao museu estar a serviço da sociedade, afinal o entendimento de sociedade implica o reconhecimento da diversidade.

Em termos da formação em Museologia, as definições são problematizadas quanto aos limites teóricos e práticos de atuação. Em determinadas discussões, percebe-se um foco em delimitar algum tipo de antagonismo a partir de termos como “museologia tradicional” e “museologia social”, “museu tradicional” e “museu aberto e criado por grupos sociais”, como fórmulas de encaixe da realidade e do que é pesquisado sobre museus, criando até ruídos sobre as diferentes perspectivas da Museologia e da instituição museu. Bruno Brulon e Monique Batista Magaldi (2020) organizaram o dossiê *Museus e Museologia: aportes teóricos na Contemporaneidade*, para a revista *Museologia & Interdisciplinaridade*, apresentando consensos e dissensos entre as noções de museus e as Museologias vigentes, narradas por alguns agentes do campo do conhecimento.

Destaca-se essa publicação por propor e apresentar Museologias que são distintas, mas que não são antagônicas quanto ao papel do museu em termos sociais, e por elencar a necessidade de rever alguns sentidos e produzir narrativas sobre as memórias e os patrimônios da sociedade.

Em relato autobiográfico, Maria Célia Teixeira Santos narra a história da Museologia na Bahia (2019), a partir do curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia (UFBA), do Museu de Arte Sacra, da Associação de Museólogos da Bahia e dos agentes — estudantes, museólogas, professoras e pesquisadoras —, durante os anos de 1970 a 1990, em Salvador, Bahia. Em seu relato é perceptível a compreensão de museu e de seu entorno, seja nas práticas com escolas ou com comunidades periféricas, evidenciando o uso social do museu (*ibidem*, p. 262).

Santos enfatiza o caráter de denúncia a partir dos desafios encarados pelas instituições e pelos museus, e o protagonismo do curso de Museologia e seus agentes na reivindicação de condições melhores para os museus e para a preservação dos patrimônios. Segundo a autora, “o estímulo à reflexão, à aplicação e à construção do conhecimento, em diferentes contextos, tornou possível reduzir o distanciamento entre o discurso e a prática, entre professores e alunos, entre a academia, as instituições museológicas e os atores sociais” (*ibidem*, p. 263).

Outro aspecto destacado por Santos é a criação do Plano Nacional de Museus, em 2003, que envolveu instituições e profissionais, configurando uma rede de interlocutores. A autora foca no eixo 3 —

Formação e Capacitação de Recursos Humanos —, tendo como princípios básicos “a compreensão da Museologia e do Museu como processos; ação dialógica; interlocução com outras áreas do conhecimento e com as comunidades; organização e gestão participativa; e utilização da Tecnologia da Informação, para democratização da ação museal” (*ibidem*, p. 265).

A abordagem de Santos endossa a noção de museu como algo apropriado das práticas de pesquisa, do envolvimento de profissionais atuantes nos museus e da presença da sociedade civil. Neste sentido, o museu passa a ser uma arena de discussões, que se envolve com a sociedade, para além de ser parte desta.

Na perspectiva da relação dos atores com o museu, Tereza Scheiner (2012) apresenta o museu como fenômeno, que estabelece uma “relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, relação esta a que denominaremos ‘musealidade’ [...] um valor atribuído a certas ‘dobras’ do real” (*ibidem*: 18). Conforme Scheiner, a musealidade está na discussão das considerações sobre o museu, que toma delineamentos específicos a depender do grupo social, da instituição e do contexto de cada sociedade.

A autora aponta caminhos distintos para pensar a “origem” do caráter social do museu, vinculado à perspectiva de museu integral, da Declaração de Santiago do Chile (1972). Para Scheiner, antes da Declaração, há noções e práticas que atribuem o caráter social ao museu, a exemplo de proposições do ICOM, da UNESCO e da existência de ecomuseus. Segundo a autora, estes são os princípios que compõem “a marca registrada de Santiago: museus tradicionais também podem, e devem, ser integrais”; o marco da “importância do meio ambiente para o campo da museologia”; a definição da “urgência ética do engajamento social dos museus”; a inclusão da “necessidade urgente de qualificação profissional para o trabalho nos museus”; e a abertura dos museus para sociedade (*ibidem*: 23).

*Museus podem articular experiências que, efetivamente, levem a percepções mais abrangentes e críticas das realidades vivenciadas pelos grupos sociais, desenvolvendo iniciativas onde se articulem atores de diferentes matrizes socioculturais e campos do conhecimento, com um objetivo comum — valorizar as referências que lhes conferem um sentimento de pertença ao mundo ‘real’ (Scheiner apud Scheiner, 2009).*

Essas referências mencionadas pela autora não são dóceis e muitas vezes não são contempladas nos museus, devido ao não reconhecimento desses patrimônios como pertencentes à coletividade, conforme observado nas discussões de Baptista e Boita. Há uma questão importante sobre as problemáticas que orbitam a noção alternativa do ICOM, as quais dialogam com as discussões dos autores mencionados, porque, de alguma forma, essa noção tensiona e impulsiona algumas instituições a realizarem uma

autocrítica e a construírem seus processos em meio às agendas e às pautas da sociedade na atualidade.

Bruno Brulon (2020, p. 3) problematiza a noção de museu vinculada aos “regimes de colonialidade herdados de um passado pouco contestado, [que determinam] os patrimônios valorados no presente”, especificando a relação com os objetos associados aos discursos de determinados agentes. Quando o autor se refere à musealização — termo empregado também para pensar as funções dos museus frente à sociedade —, a define como “forma de construir consenso sobre o valor e sobre a matéria” (*ibidem*, p.3).

Brulon apresenta reflexões sobre a instauração de museus no Brasil e na Europa, especificamente nos séculos XVIII, XIX e XX, e a relação com a institucionalização das Museologias vigentes. O exercício realizado pelo autor discute essas vigências a partir da decolonialidade.

*[...] a descolonização do pensamento museológico significa a revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes (ibidem, p. 5).*

Neste sentido, o museu é encarado como um espaço de disputa de diferentes agentes, e pode contar com narrativas de sujeitos “subalternizados”, que reivindicam discursos decoloniais nas instituições. Esta abordagem se aproxima das discussões de Baptista e Boita quanto ao museu ser um espaço de resistência e manifestação social.

Em perspectiva análoga, Inês Gouveia e Mario Chagas (2014, p. 20) apresentam uma entrevista de Hugues de Varine, de 1979, como diagnóstico elaborado pelo autor sobre a realidade das práticas museológicas e os desafios anunciados para “a construção de uma nova ética e de uma nova política museológica”, em que Varine denuncia “a colonização dos museus”. Segundo Gouveia e Chagas (*ibidem*) o diagnóstico “provocava e estimulava naqueles que tinha capacidade de agir e pensar por outras veredas a vontade na descolonização do museu e do pensamento museológico”.

A distância temporal entre Varine e Brulon mostra que as questões que abrangem a colonialidade e os museus ainda estão presentes, sendo estas discussões atuais e urgentes em âmbito mundial.<sup>7</sup> Brulon (2020, p.

---

<sup>7</sup> Como a experiência de derrubada da estátua do comerciante de escravos Edward Colston, em Bristol, Inglaterra, nas manifestações do Black Lives Matter. A reportagem *Remover estátuas não é apagar a história*. Pelo contrário: é escrevê-la, escrita por um jornalista do Mídia Ninja, aponta a escritura de novas abordagens sobre as histórias do genocídio colonial. Para ler a reportagem, acessar: <https://midianinja.org/news/remover-estatuas-nao-e-apagar-a-historia-pelo-contrario-e-escreve-la/>

13-14) tensiona as noções de museu e Museologia no Brasil, na constatação de que são “categorias importadas no processo de colonização, apropriadas dentro de lógicas de poder e saber estabelecidos pelas metrópoles”, instituídas a partir de disputas, de relações personalistas de indivíduos com as instituições, as quais endossam as desigualdades.

Este aspecto pode propiciar reflexões quanto à noção alternativa discutida pelo ICOM, que, por sua vez, traz à tona o campo de disputas e posturas coloniais, presentes ainda em grande parte das instituições museais e museológicas. Brulon coloca em evidência a importância da dissidência nos museus, e isto pode ser observado, conforme indica o autor, nas pautas sociais, a partir da metade do século XX; nas reflexões sobre o museu integral; na presença de agentes da América Latina em espaços de discussão sobre o museu e a Museologia; no surgimento de ecomuseus e da Nova Museologia; e nas redemocratizações, nos anos de 1980.

Brulon (2020, p. 19-20) propõe uma revisão das materialidades preservadas pelos museus, que possibilitam a reinterpretação das instituições, para que possam se reimaginar e evitar “a repetição da história dominante no presente” ou subverter “os regimes normativos do passado”. Na noção atribuída pelo autor, o museu é “um dispositivo cultural que produz a materialização de corpos por meio da reiteração de um conjunto de normas que vai determinar discursivamente a materialidade das coisas que serão musealizadas e daquelas que não o serão” (*ibidem*, p. 20).

*Descolonizar museus e patrimônios é desnaturalizar a matéria sedimentada nas reservas técnicas dos séculos anteriores para imaginar outras materializações possíveis, para além dos regimes normativos que engendraram a museologia que nos foi legada. Descolonizar o pensamento sobre os museus e a museologia implica reimaginar os sujeitos dos museus, bem como os corpos passíveis à musealização. Isto é, num trabalho de arqueologia de nós mesmos e dos vestígios que escolhemos valorar, reimaginar as materializações possíveis em regimes museais descolonizados (*ibidem*, p. 26).*

A abordagem de Brulon sobre a descolonização condiz, principalmente, com a noção alternativa do ICOM, mas também com a de 2007, e com as do Ibram e do Estatuto dos Museus, atrelando as discussões de memória e de patrimônio aos diferentes grupos sociais, o que demonstra como essas concepções instituem direta e indiretamente a relação entre museu e cidadania.

Cristina Bruno (2011, p. 118) compreende o museu a partir da função pública, como espaço que preserva a “herança cultural em suas múltiplas possibilidades, refinando a sua vocação educacional, contribuindo com o aperfeiçoamento das noções de pertencimento das memórias individuais e coletivas”, atuando de forma comunitária, fundamentalmente, frente aos “grupos marginalizados em suas diferentes modalidades”. A autora

defende o museu como um espaço humanista, a serviço da sociedade, como sinalizado pelas noções até aqui apresentadas. No entanto, enfatiza os paradoxos dos museus diante do seu público e dos descuidos quanto aos desafios que abarcam a diversidade e as desigualdades sociais (*ibidem*, p. 120), bem como o acesso e os usos aos patrimônios musealizados.

Como os outros autores, Bruno (2011, p. 120) ressalta a relação do museu com os movimentos sociais, mas também a sua “herança do modelo de colonização”, tal como pontuado por Brulon. O texto de Bruno é positivo quanto à consciência de profissionais sobre a inclusão social dos museus, mas reconhece que os acervos possuem repertórios patrimoniais que não contemplam a diversidade.

Bruno (2011, p. 124-125) ressalta a importância, em termos inclusivos, das políticas públicas relacionadas aos museus, que têm um papel primordial para “ampliar a compreensão sobre as diferenças”, impulsionar o exercício da cidadania e acolher a diversidade.

Diante das questões entre museu e sociedade, a partir das Museologias vigentes, Gouveia e Chagas (2014, p. 16) discorrem sobre o protagonismo da Museologia Social para o campo, que em suas iniciativas resiste às “tentativas de normatização, estandardização e controle perpetradas por determinados setores culturais e acadêmicos”. A Museologia Social propõe uma linha da Museologia aberta às proposições espaciais e patrimoniais de diferentes agentes da sociedade, tendo algumas das iniciativas relacionadas a comunidades periféricas, a exemplo do Ponto de Memória da Cidade Estrutural<sup>8</sup>, criado em 2009 na cidade de Brasília, Distrito Federal.

*A museologia social [...] está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade da vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros (Gouveia; Chagas, 2014, p. 17).*

Para os autores, a Museologia Social está mais engajada politicamente na diversidade da sociedade e aliada aos movimentos sociais. Por um lado, as ênfases estabelecidas pela Museologia Social estão em consonância com outras proposições que não se aliam estritamente a ela, como Bruno Brulon, que pensa a decolonialidade dos

---

<sup>8</sup> “A Cidade Estrutural nasceu em Brasília em meados da década de 1960, ainda com um pequeno grupo de famílias, localizada próximas às regiões administrativas do Cruzeiro, Guará e ao Plano Piloto da capital federal. Entretanto, apesar da proximidade com o Plano, a cidade surgiu em razão e ao redor da área onde até hoje funciona o Lixão de Brasília, recebeu um contingente de pessoas até que se tornou uma cidade com uma população de cerca de 40 mil habitantes” (Equipe de Coordenação do Ponto de Memória da Estrutural, 2014, p. 376).



museus; Cristina Bruno, na ênfase da função pública e social dos museus; e Teresa Scheiner, nas proposições de referências que abarcam a diversidade. Por outro, Mário Chagas e Inês Gouveia têm um argumento importante a respeito das teorias e práticas da Museologia, que implicam as formas de explorar e de fazer museu estarem associadas quase que imediatamente a uma práxis — manual técnico —, e o que destoia desse lugar democrático associado à Museologia Social.

Isto está relacionado à constituição da memória por diferentes histórias narradas, como sugere a educadora e membro da coordenação do Ponto de Memória da Cidade Estrutural, Maria Abadia Teixeira de Jesus (2014, p. 374). O ponto de memória citado é lido como uma experiência museal, cujas atividades apresentam a trajetória da comunidade, em seus enfrentamentos e resistências — principalmente, na reivindicação de moradia. Diferentemente de outras propostas de museu, a iniciativa inscreve o protagonismo dos moradores daquele bairro no fazer museu.

Segundo a Equipe de Coordenação do Ponto de Memória (2014, p. 379), nas conversas e entrevistas realizadas com a comunidade, “fica muita clara a importância dada ao fato de contar e guardar da forma mais fidedigna possível as experiências vividas”. O ponto de memória é encarado como um espaço de negociação e debate dessas memórias coletivas e individuais da Estrutural (*ibidem*, p. 381). O aspecto mais indicativo do ponto de memória ser parte das proposições da Museologia Social é a realização de um inventário participativo, que visa musealizar de forma democrática a tangibilidade e a intangibilidade expressas nas memórias da comunidade, das histórias de vida e dos patrimônios da população da Estrutural.

*Aqui, não apenas se coletam objetos, imagens, depoimentos, mas em contexto, registra-se, conserva-se, dando sentido ao acervo e de certa forma, através da pesquisa, ressignifica-se e redimensionaliza-se memórias no tempo, no espaço e na cultura. E só nessa relação do significado e significante devidamente contextualizado e em luta é possível compreender a função social do Ponto de Memória e sua contribuição para a Estrutural (ibidem, p. 386).*

Em uma perspectiva similar, Luciana Mendes dos Santos (2016) apresenta a noção de museu a partir da experiência do Museu da Maré, na capital do Rio de Janeiro, cuja proposta é inversa aos museus que inscrevem a “história das classes dominantes”: “sua proposta está na inversão do centro do patrimônio para as margens da sociedade, uma mudança de perspectiva onde os sujeitos, antes condenados ao esquecimento na narrativa monumental, são agora agentes das construções feitas a partir de suas histórias” (*ibidem*, p. 1).

Santos, tal qual a Equipe da Coordenação do Ponto de Memória da Cidade da Estrutural, considera o museu como um conjunto de práticas relacionadas aos processos das comunidades em que se encontra, processos esses atrelados às suas manifestações culturais e sociais, como

parte de sua existência, da valorização de suas histórias e das suas estratégias de sobrevivência.

*O que mobiliza os olhares para a experiência do Museu da Maré não é, originalmente, a instituição ser erguida dentro da favela, e sim o fato do museu estar localizado na favela, e ser organizado por seus moradores, com um acervo oriundo de suas vivências, narrando temas do seu cotidiano, se propondo a questionar seu cotidiano e mantendo sua construção como processo contínuo é a causa do estranhamento, pois desafia a lógica do patrimônio institucionalizado onde o monumento é o centro da narrativa (ibidem, p. 4).*

Há também organizações que estabelecem a noção de museu a partir de práticas e atividades educativas, a exemplo das Redes de Educadores em Museus (REMs), Mona Ribeiro Nascimento e Leane Cristina Ferreira Gonçalves (2019: 2), que defendem a Política Nacional de Educação Museal, cujo texto expressa que toda instituição tenha um setor de educação, com uma equipe multidisciplinar que tenha dotação orçamentária e participe das decisões institucionais. Além disso, as autoras defendem as redes como “espaço de formação e atuação política da área” (Nascimento; Gonçalves, 2019: 12).

Esta proposição das autoras está em sintonia com as outras perspectivas, que demarcam o fazer político do museu e dos seus agentes, como sinalizado anteriormente sobre o Ponto de Memória da Cidade Estrutural e o Museu da Maré. Portanto, a análise da noção de museu a partir das trajetórias das REM's desemboca na defesa da presença do setor de educação em museus, mas, sobretudo, na defesa de uma política pública que endosse a função educativa dos museus, o que está presente em todas as noções de museu, direta ou indiretamente.<sup>9</sup>

Evidentemente, há dissonância entre as proposições e as reivindicações, entre a teoria e a realidade, mas é interessante perceber como as noções se associam e se dissociam, na medida que os agentes do campo se envolvem com a realidade de suas instituições, de suas comunidades e de suas cidades. Por isso, os pontos de memória mencionados são importantes, uma vez que apresentam a atuação dos profissionais e da comunidade vinculada à Museologia Social, e evidenciam que os modos de fazer do museu não está restrito a uma noção, mas fundamentado na experiência significativa de um dado grupo.

---

<sup>9</sup> Em algumas abordagens sobre a noção alternativa do ICOM, alguns profissionais a julgam pouco expressiva no que se refere à função educativa do museu. Para algumas dessas pessoas é necessário que essa função esteja evidente na descrição, de modo a garantir o caráter educativo das instituições.

## **Algumas considerações**

Este texto não tem a pretensão de encerrar as discussões sobre as noções de museu, mas constitui ponderações sobre os discursos e as narrativas que regem a definição no campo do conhecimento da Museologia no Brasil, e a aplicabilidade dessas noções no contexto profissional e comunitário. O debate recente do ICOM, em sua atualização e adaptação da noção aos contextos atuais, revela dissonâncias da noção diante das realidades apontadas pelos próprios membros.

A proposta do ICOM pode ser encarada como democrática, na medida em que está em debate. No entanto, se reconhece as dificuldades em criar uma noção que atenda a todas e todos. A alteração e atualização pode gerar reconhecimento dos dissensos — tomados como algo fundamental para as discussões — entre as teorias e as práticas nas realidades dos diferentes agentes e agências.

É importante ressaltar que no Brasil e em outros países ocorrem discussões decoloniais, que visam a diversidade nas práticas museais e museológicas, e a proposta deste artigo é apresentar o uso da noção de museu nos textos e na realidade brasileira; portanto, é possível perceber diferenças, mas, sobretudo, similitudes entre as noções, nas confluências internacionais e nacionais.

Alguns pontos ficam evidentes, por exemplo, a noção de museu sempre estar atrelada à teoria e à prática da Museologia. Há também uma ênfase nas materialidades, no objeto como uma referência de memórias e de patrimônios, ao mesmo tempo que se percebe a imaterialidade como elemento essencial e constitutivo das narrativas sobre essas materialidades. Percebe-se que há uma crítica quase que generalizada sobre o museu colonizador e o museu colonizado, no entanto, ainda é evidenciada a ausência de grupos sociais subalternizados e dissidentes.

Sendo assim, esse trabalho apresentou algumas dessas referências, que criam possibilidades interpretativas sobre a instituição museu, por meio da análise das noções e em como estas são assimiladas ou não, considerando as definições do Conselho Internacional de Museus e do Instituto Brasileiro de Museus, e a relação entre si.

A discussão está atenta aos lugares de poder, de assimilação e de institucionalização de discursos e narrativas sobre a definição, pois compreende-se, no contexto brasileiro, o espaço da cultura e lugares como os museus ainda restritos a alguns indivíduos e grupos sociais. Portanto, a noção pode ser um caminho possível para explorar encontros e desencontros na produção científica e nas práticas museais e museológicas brasileiras, possibilitando problematizar discursos e narrativas, e (re)conhecer as trajetórias das instituições, do campo da Museologia e dos seus interlocutores, em um processo contínuo de transmutação.

## Referências

- BAPTISTA, Jean. & BOITA, Tony. (2017). Museologia e Comunidades LGBT: mapeamento de ações de superação das fobias à diversidade em museus e iniciativas comunitárias do globo. *Cadernos de Sociomuseologia*, 54(10). Disponível em <<https://doi.org/10.36572/csm.2017.vol.54.02>>.
- BRASIL. (2009). Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009. Institui o Estatuto de Museus. Diário Oficial da União, 15 jan 2009. Disponível em <[http://www.planalto.gov.br/ccivil\\_03/\\_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm](http://www.planalto.gov.br/ccivil_03/_Ato2007-2010/2009/Lei/L11904.htm)>.
- BRULON, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, v. 28, p. 1-30. Disponível em:<<https://doi.org/10.1590/1982-02672020v28e1>>.
- BRULON, Bruno. & MAGALDI, Monique Batista. (2020). Museus e Museologia: aportes teóricos na Contemporaneidade. *Revista Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 9, p. 12-19. Disponível em:<<https://doi.org/10.26512/museologia.v9i17.31587>>.
- BRUNO, Maria Cristina Oliveira. (2011). Políticas Públicas no Brasil Contemporâneo: qual é o papel dos museus e dos Centros de Memória? *Cadernos Tramas da Memória*, v. 1, p. 115-126.
- CHAGAS, Mario. & GOUVEIA, Inês. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do Ceom – Revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – Museologia Social*. Ano 27, n 41. Disponível em <<http://pegasus.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>>.
- Conselho Internacional de Museus. Museum Definition: Creating a New Museum Definition: the Backbone of ICOM. Disponível em <<https://icom.museum/en/resources/standards-guidelines/museum-definition/#:~:text=%E2%80%9CA%20museum%20is%20a%20non%20WAY%20FORWARD>>.
- DESVALLÉES, André. & MAIRESSE, François. (Ed.). (2013). *Conceitos-chave de Museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.
- Equipe de coordenação do ponto de memória da estrutural. (2014). Luta, resistência e conquista: uma experiência museal na cidade Estrutural. *Cadernos do Ceom – Revista do Centro de Memória do Oeste de Santa Catarina – Museologia Social*. Ano 27, n 41. Disponível em <

<http://pegasus.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/issue/view/168>>.

NASCIMENTO, Mona Ribeiro. &, GONÇALVES, Leane Cristina Ferreira. (2019). Educação Museal em Rede: Surgimento e Atuação das Redes de Educadores em Museus no Brasil. *XVI Encontro de Estudos Multidisciplinares em Cultura*. Salvador-Bahia, 1 a 3 ago 2019. Disponível em <<http://www.enecult.ufba.br/modulos/submissao/Upload-484/112233.pdf>>.

OGAWA, Yoko. (2016). *O museu de silêncio*. São Paulo: Estação Liberdade, 2016.

SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. (2019). Formação em Museologia e as conquistas da sociedade democrática: o curso de Museologia da Universidade Federal da Bahia. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 8(16), 2019, p. 258-275. Disponível em <<https://doi.org/10.26512/museologia.v8i16.27324>>.

SANTOS, Luciana Mendes dos. (2020). O Museu da Maré: o discurso da memória de ponta-cabeça. *XVI Encontro Estadual da ANPUH – SC – História e Movimentos Sociais*, 7 a 10 jun 2016. Disponível em <[http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464639542\\_ARQUIVO\\_Luciana\\_Artigo.pdf](http://www.encontro2016.sc.anpuh.org/resources/anais/43/1464639542_ARQUIVO_Luciana_Artigo.pdf)>.

SCHEINER, Tereza Cristina. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim Museu Emílio Goeldi – Ciências Humanas*. Belém, v 7, n 1, jan/abr 2012, p. 15-20. Disponível em <<https://www.scielo.br/pdf/bgoeldi/v7n1/a03v7n1.pdf>>

# Decolonizar el Museo: una utopía necesaria

**María Victoria Guzmán**

University of Leicester

mvgm1@leicester.ac.uk

## Resumen

Como ha escrito Victor Vich (2014) la cultura no remite solo a las creaciones humanas - objetos, rituales, obras de arte, monumentos y otros artefactos creativos. Paradójicamente, también *nos produce*, pues nuestras creencias, costumbres, valores, e identidades son formadas por las culturas en las que nacemos. Los museos no son la excepción: fundados como depósitos de objetos y creaciones del espíritu humano, desempeñan un papel clave a la hora de enmarcar ciertas historias al tiempo que invisibilizan otras, perpetuando narrativas y visiones del mundo hegemónicas. El presente trabajo considera la historia compartida del colonialismo en América Latina y el Caribe, y su continuación, la colonialidad, como uno de esos aspectos ocultos de la cultura. En el museo, ésta continúa enmarcando la forma en que pensamos sobre lo que es civilizado y lo que es bárbaro; conocimiento y ficción; desarrollado y subdesarrollado. En el contexto de los debates actuales sobre una definición del museo para América Latina y el Caribe, este trabajo busca rescatar, mediante el énfasis en una epistemología decolonial, acciones y provocaciones que avancen hacia la utopía de un museo decolonizado. La incorporación de la cultura popular, y la difuminación de los límites entre “alta” y “baja” cultura; el trabajo desjerarquizado, de escucha atenta, y respetuoso de tiempos y saberes no hegemónicos; y convertir el museo en un espacio de experimentación, juego e interrogaciones, son sólo algunas ideas basadas en la intersección de los estudios de museos y la teoría decolonial. No representan un modelo único, sino que deben aplicarse siempre considerando la historia y contextos locales; pero son capaces de avanzar hacia un giro epistémico que reconozca los saberes, estéticas, y cosmovisiones que el proyecto colonial excluyó de los muros del museo moderno.

**Palabras clave:** museos; decolonizar; epistemología; estéticas; comunidades; territorios.

## Resumo

Tal como Victor Vich (2014) escreveu, a cultura não é apenas uma série de objectos, rituais, obras de arte, monumentos e outras criações humanas; paradoxalmente, também nos produz, uma vez que as nossas crenças,

costumes, valores e identidades são moldados pelas culturas em que nascemos. Os museus não são exceção: fundados como repositórios de objectos e criações do espírito humano, desempenham um papel fundamental no enquadramento de certas histórias ao mesmo tempo que tornam outras invisíveis, perpetuando narrativas hegemónicas e visões do mundo. Este documento considera a história partilhada do colonialismo na América Latina e nas Caraíbas, e a sua continuação, a colonialidade, como um destes aspectos ocultos da cultura. No museu, continua a enquadrar a forma como pensamos sobre o que é civilizado e o que é bárbaro; conhecimento e ficção; desenvolvido e subdesenvolvido. No contexto dos debates actuais sobre uma definição do museu para a América Latina e Caraíbas, este documento procura resgatar, através de uma ênfase numa epistemologia descolonial, acções e provocações que se deslocam para a utopia de um museu descolonizado. A incorporação da cultura popular e o esbatimento das fronteiras entre cultura "alta" e "baixa"; trabalho deshierárquico, escuta atenta e respeitosa dos tempos e conhecimentos não hegemónicos; e a transformação do museu num espaço de experimentação, jogo e questionamento, são apenas algumas ideias baseadas na intersecção dos estudos do museu com a teoria descolonial. Não representam um modelo único, mas devem ser sempre aplicados tendo em consideração a história e os contextos locais; mas são capazes de avançar para uma viragem epistémica que reconhece os conhecimentos, a estética e as visões de mundo que o projecto colonial excluiu das paredes do museu moderno.

**Palavras-chave:** museu; decolonização; epistemologia; estéticas; comunidade; território.

## **Glossary**

As Victor Vich (2014) has written, culture is not only a series of objects, rituals, works of art, monuments, and other human creations; paradoxically, it also produces us since our beliefs, customs, values, and identities are shaped by the cultures into which we are born. Museums are no exception: founded as repositories of objects and creations of the human spirit, they play a key role in framing certain histories while rendering others invisible, perpetuating hegemonic narratives and worldviews. This paper considers the shared history of colonialism in Latin America and the Caribbean, and its continuation, coloniality, as one of these hidden aspects of culture. In the museum, it continues to frame the way we think about what is civilized and what is barbaric; knowledge and fiction; developed and underdeveloped. In the context of current debates on a definition of the museum for Latin America and the Caribbean, this paper seeks to rescue, through the emphasis on a decolonial epistemology, actions and provocations that advance towards the utopia of a decolonized museum. The incorporation of popular culture and the blurring of the boundaries between "high" and "low" culture; work that is de-hierarchized, attentive listening, and respectful of non-hegemonic times and knowledge; and turning the museum into a space for experimentation, play and questioning, are just a few ideas based on the intersection of museum studies and decolonial theory. They do not

represent a unique model but should always be applied considering local history and contexts; still, they can advance museums towards an epistemic turn that recognizes the knowledges, aesthetics, and cosmovisions that the colonial project excluded from this modern institution.

**Keywords:** museums; decolonization; epistemology; aesthetics; communities; territory.

## Introducción

En octubre de 2019, en el contexto de protestas masivas contra las políticas neoliberales y la desigualdad en Chile, un *graffiti* en la pared del Museo Nacional de Bellas Artes afirmaba “*creeré en el arte cuando esté hecho para el pueblo*”. Mientras millones salían a las calles a exigir dignidad, era evidente que los museos no estaban exentos de los reclamos de la población por mayor inclusión y distribución del poder. Esto no es sorprendente: los museos son agentes influyentes en la esfera cultural, con pretensiones de conocimiento objetivo y neutralidad, narrativas dominantes y a menudo hegemónicas, y poderes normativos y formativos que dan forma a la identidad nacional y la memoria cultural (Hooper Hill, 1989; Pinochet, 2016). Como tales, son espacios controvertidos, donde circulan discursos sobre cómo una sociedad quiere ser vista y cómo ve a los demás. Son “poderosas máquinas que definen la identidad” (Duncan, 1991, p.102): quién está y quién no tiene un impacto tremendo en la comunidad imaginaria que son las naciones a medida que la historia es adaptada, las diferencias, ocultadas, y ciertas voces, silenciadas (Lacouture, 1994; Parada, 2008; Rodríguez, 2017; Pinochet y Güell, 2018).

En ese sentido, escribiendo sobre la necesidad de “desculturizar la cultura” Víctor Vich (2014) ha señalado la necesidad de distinguir dos aspectos de lo que entendemos por cultura. El primero se refiere a nuestras *creaciones culturales*, esto es, a la producción y circulación de una amplia gama de artefactos, rituales, objetos, obras de arte, tradiciones y monumentos. El segundo, señala Vich, paradójicamente *nos produce* como sociedad, tanto a nivel individual como colectivo, formando e informando nuestras creencias, costumbres, valores e identidades. Sin embargo, este segundo aspecto pasa fácilmente desapercibido: por un lado, dada su prevalencia es fácil considerarlo “natural” - el estado obvio de las cosas - y por otro, es más cómodo considerarnos como sujetos con capacidad y agencia para actuar en el mundo, que como parte de una sociedad cuya cultura puede liberar, pero también oprimir.

Ese lado oscuro de la cultura, esas estructuras de opresión invisibilizadas, son responsables, por ejemplo, de que un museo puede tener una colección de grandes obras de arte -maravillosas creaciones culturales – al mismo tiempo que adolece de una brutal brecha de género en el número de obras de hombres versus de mujeres. O de que en muchos museos de historia nacional de América Latina y el Caribe se deje escaso espacio para la larga y rica historia de sus pueblos originarios, prefiriendo



delegarlos al polvoriento rincón de un pasado poco relevante. O de que muchos museos prefieran ignorar los orígenes controvertidos de gran parte de sus colecciones, la mayoría de las cuales son fruto de saqueos, despojos y guerras, exhibiendo descuidadamente artefactos sagrados como meros objetos decorativos (Maranda y Soares, 2017).

Según las particularidades de cada territorio – su historia, política, geografía, economía y cosmovisión- las manifestaciones culturales serán diversas y específicas a ese contexto. En ese sentido, y considerando las discusiones actuales sobre una definición de museo específica para América Latina y el Caribe, es más importante que nunca analizar una de las estructuras culturales que mayor impacto tienen en nuestro continente y sus instituciones, configurando y determinando la forma en que pensamos, contextualizamos y construimos nuestra sociedad: el pensamiento colonial. ¿Cómo impacta la colonialidad al museo latinoamericano? ¿qué efectos tiene en qué coleccionamos, cómo exhibimos, y a quién nos dirigimos? ¿es posible que los museos den un *giro decolonial*, alejándose del universalismo europeo, y aproximándose a esas *vidas-otras* que históricamente han sido excluidas del proyecto moderno/colonial?

### **Sobre colonialidad, colonización, y decolonialidad**

La idea de “colonialidad” es un concepto acuñado y desarrollado por un grupo de académicos liderados por Aníbal Quijano, Walter Dignolo, Pedro Pablo Gómez, y Catherine Welsh, entre otros. Preferir el concepto de colonialidad -teorizado originalmente por Quijano (1991)- por sobre el de colonización representa un importante cambio semántico, pues como han señalado Castro Gómez y Grosfoguel (2007) la colonización refiere a un proceso histórico de dominación de los pueblos indígenas americanos, específicamente, la toma de recursos nativos y la imposición de una ideología centrada en la superioridad occidental. Así, la descolonización corresponde a la retirada del poder político extranjero de América Latina, y de Asia y África, en los siglos XIX y XX, respectivamente. En contraste, el concepto de colonialidad llama la atención sobre la *continuidad histórica* en nuestras sociedades del pensamiento colonial, así como sobre su impacto económico, político, jurídico y, sobre todo, epistémico y cultural. En ese sentido, la colonialidad es lo que sobrevive al colonialismo: una matriz de poder moderno/colonial que supone la jerarquización tanto de las poblaciones de acuerdo a su raza, etnia, y sexo, como de sus conocimientos por ser considerados inferiores a la epistemología europeas fueron excluidos, omitidos y silenciados (Castro Gómez & Grosfoguel, 2007; Bellinha, 2021).

La colonialidad, junto con el capitalismo, configura una heterarquía que impregna cada aspecto de nuestras vidas y da forma a qué consideramos conocimiento, ciencia y estética; qué aprendemos, valoramos, y priorizamos como sociedad (Dignolo, 2010). Es uno de los aspectos “ocultos” - siguiendo a Vich (2014) - más omnipresentes de la cultura común de Latinoamérica y el Caribe. La colonialidad está

incorporada en leyes e instituciones tanto de países colonizados como colonizadores, manifestándose en marcos legales y políticos que sostienen y preservan visiones hegemónicas sobre lo civilizado y lo bárbaro; qué es conocimiento y qué es ficción; qué y quienes están desarrollados o subdesarrollados; y quiénes pertenecen a una comunidad con acceso a derechos y privilegios, o a una *otredad* diferente y subalterna. Lo anterior se ve acentuado por lo que Johannes Fabian (1983) ha denominado *negación de la coetaneidad en el tiempo*, una visión bajo la cual dichos “otros” (en este caso, latinos, pueblos indígenas y comunidades negras) pareciesen habitar en una época anterior, menos avanzada, tecnológica y desarrollada que las sociedades europeas. Así, estas se constituyen implícitamente como modelo a seguir e imitar, justificando y naturalizando discriminaciones y arbitrariedades. Es parte del complejo entramado del pensamiento colonial, bajo el cual personas que están en un “allí” y “entonces” americano y caribeño deben avanzar hacia los ideales de un “aquí” y un “ahora” europeos. El resultado son relaciones sociales, políticas y económicas jerárquicas y desiguales entre los pueblos, que imponen una forma “correcta” de habitar el mundo, una que tiene sus raíces en la historia, valores, conocimiento e instituciones *occidentales*.

Por lo tanto, y en contraste a los procesos históricos a los que nos referimos con las palabras colonización y decolonización, con la palabra *decolonialidad* nos enfrentamos a una epistemología centrada en los saberes y cosmovisiones que fueron excluidos e invisibilizados con la colonización. Implica un giro hacia formas de relacionarnos con el mundo ajenas al proyecto técnico, europeo y moderno: epistemologías indígenas, negras, femeninas, locales, queer. Como giro epistemológico, la decolonialidad refiere a un proceso continuo de resignificación, que no es posible reducir a un solo evento o cambio legal, y cuyo punto de es reconocer y desafiar nuestro propio “colonialismo interno” (Quijano, 1999) en toda su amplitud. En otras palabras, implica desprenderse del proyecto universalizante europeo, iluminando políticas, cosmovisiones, historias, estéticas y éticas *otras* (Mignolo, 2007; Rivera Cusicanqui, 2018) con el fin de dismantlar la jerarquización de personas y saberes que se mantuvieron vigentes tras la retirada de las tropas europeas del continente americano en el siglo XIX, y de las colonias africanas y asiáticas en el siglo XX. Para que esto ocurra, es necesario decolonizar a las instituciones contemporáneas con miras a integrar los saberes y comunidades excluidos. Un gran ejemplo de lo anterior son los museos: construidos como repositorios de las grandes creaciones del espíritu humano, continúan jugando un papel importante en la perpetuación de la colonialidad, destacando ciertas subjetividades y saberes al tiempo que invisibilizan otras, perpetuando narrativas y visiones del mundo hegemónicas. ¿Es posible decolonizar el museo? ¿O es una fantasía utópica, imposible de llevar a cabo en nuestras realidades museológicas conservadoras, tradicionales, pero también altamente precarizadas?

## La decolonialidad: un horizonte de lo posible para los museos americanos

Los museos, como señalamos, no sólo contienen importantes artefactos, monumentos, obras y objetos, sino que también reproducen el lado oscuro de la cultura descrito por Vich (2014). De forma similar, como instituciones coloniales y modernas son parte de ese “lado oscuro de la modernidad” descrito por Mignolo (2011). No es casualidad que el museo como tal – esto es, como institución pública dedicada a coleccionar y exhibir objetos para educar y civilizar a una población determinada - surja en el siglo XVIII junto con el estado-nación en Europa, apropiándose de obras y símbolos grecorromanos para justificar una supuesta supremacía europea frente al resto del mundo. Este modelo fue a su vez importado por los jóvenes estados americanos, quienes -cada cual dentro de sus posibilidades- emularon a los grandes museos europeos en su arquitectura, organización y temáticas, buscando así sumarse simbólicamente al modelo de progreso y modernismo imperantes.

Dada su historia, las raíces del museo se encuentran firmemente enraizadas en el proyecto colonial de conquista de territorios, personas, recursos y saberes; y a través de la colonialidad esa historia continúa impactando sus valores y principios, lo que recolectan, cómo exhiben sus piezas y qué tipo de conocimientos consideran aceptables o verdaderos, configurando una identidad normativa que invisibiliza al otro colonial (De Carli, 2004; Parada, 2008; Vázquez, 2018). Considerarlos desde una perspectiva decolonial significa insistir, reconocer y reparar en cómo han contribuido -y contribuyen- a la división de grupos de personas, al tiempo que devalúan los saberes y cosmovisiones locales y regionales a favor de visiones eurocéntricas (Osamu, 2006; Mignolo, 2011). Construidos como repositorios de las grandes creaciones del espíritu humano, continúan jugando un papel importante en perpetuar la colonialidad, destacando ciertas subjetividades y saberes al tiempo que invisibilizan otros, perpetuando narrativas y visiones del mundo hegemónicas.

¿Qué acciones son posibles, y qué implican para una definición de los museos propia para América Latina y el Caribe? La decolonialidad gatilla cuestionamientos en cuanto a la autoridad epistemológica de los museos; y el *giro decolonial* implica dejar de insistir en una universalidad de la verdad para operar desde una *pluralidad* de la verdad (Castro Gómez & Grosfoguel, 2007). Al desafiar una visión hegemónica y normativa de la historia y el saber, ambos exigen pluralidad y diálogo intercultural que contribuyan a la coexistencia al interior del museo de visiones de mundo diversas, sin que una se imponga como dominante o verdadera, alejándose de formas totalitarias de *ser en* y *conocer* el mundo (Mignolo, 2007; Borea, 2017). Decolonizar significa aplicar una mirada crítica sobre nosotros mismos y las instituciones y comunidades en que nos desenvolvemos. El giro decolonial contribuye a la desvinculación del universalismo europeo, haciendo énfasis en las políticas de producción de conocimiento - el quién, dónde, cuándo y por qué - para exponer lo que la colonialidad en el museo silenció y clasificó (Mignolo, 2010; Mignolo & Vázquez, 2013; Mignolo, 2014; Vázquez, 2018). Para los museos, lo anterior involucra una reflexión

sobre sus procesos y prácticas: significa ceder poder, privilegio, y autoridad, lo cual es casi siempre complejo, incómodo y resistido. Lo anterior es exacerbado por el hecho de que la decolonización es un proceso, por definición, inalcanzable: al igual que los movimientos feministas y antirracistas, implica un esfuerzo continuo, sin un modelo único que se pueda aplicar con independencia de las particularidades de cada territorio y comunidad. El legado del colonialismo europeo es tremendamente profundo, de largo alcance, y siempre cambiante, por lo que el trabajo y las resistencias decoloniales deben adoptar diferentes formas y métodos, evolucionando según el momento histórico y las circunstancias particulares.

Decolonizar el museo es, en ese sentido, una utopía - por definición inconquistable, pero no por eso menos necesaria. Como institución inherentemente moderna y colonial, el museo nunca podrá decolonizarse por completo: pero quienes trabajan como profesionales de museos, curadora/es, académica/es, investigadora/es y crítica/os pueden participar en el trabajo decolonial, desvinculándose de las epistemologías occidentales en un proceso continuo que no puede reducirse a un solo evento político, judicial o legal. El trabajo decolonial, como transformación y proceso constantes, significa que debe existir un esfuerzo persistente al interior de los museos por reconocer y combatir jerarquías, posiciones de poder y desigualdades heredadas; y una examinación profunda de cómo el pasado colonial se manifiesta en el presente a través de opiniones sobre qué constituye el “buen gusto”, el “arte occidental”, y “lo objetivo” (Mignolo, 2010; Vázquez, 2018). Pasa por un re-conocer y re-valorar lo otro y que conlleva un verdadero remezón institucional. La acción de *des-prenderse* o *de-linking* (Mignolo, 2007) es un aspecto clave de este proceso: implica reconocer los legados del pensamiento griego, romano y europeo que hemos heredado, para integrar de forma respetuosa otras epistemologías, otros principios de conocimiento y comprensión, otros sistemas de creencias, que han sido silenciados, escondidos, y reprimidos por ser considerados inferiores, pre-modernos, y pre-científicos. Sólo al comprometerse con los conocimientos, historias y visiones del mundo únicos de sus comunidades, los museos pueden transformarse de una institución colonial y moderna en un instrumento crítico y transformador (Diez, 2012; Vázquez, 2018).

### **Museo y decolonialidad: hacia una praxis localizada y horizontal**

Examinar de qué manera los museos negocian demandas para compartir su poder y autoridad con sus comunidades es parte del trabajo decolonial, posibilitando la aceptación de epistemologías y formas de mirar el mundo que han sido históricamente silenciadas (Mignolo & Vázquez, 2013; Mignolo, 2014). En la práctica, es un proceso necesariamente localizado: considerar la decolonialidad como hoja de ruta exige interactuar con los conocimientos, historias y cosmovisiones particulares de las comunidades y territorios de cada museo. Se trata de escuchar a un/a otro/a diferente y comenzar un diálogo abierto y horizontal, donde la escucha activa y el acto de compartir espacios, poder, y autoridad son hitos

clave (Vázquez, 2018). En ese sentido, se hace urgente analizar cómo los museos trabajan y se relacionan con sus comunidades, sobre todo con aquellos grupos que han sido históricamente marginados y excluidos del espacio museal. Aquellas voces que no han sido escuchadas en el museo deben ocupar un lugar central, ya no como objetos sino como sujetos con agencia, empoderados para contar sus historias. Lo anterior cobra aún más relevancia en nuestro contexto actual, en el cual las exigencias de mayor pluralidad y diálogo intercultural se han hecho cada vez más perentorias, insistiendo en nuevas condiciones que permitan la coexistencia de diferentes cosmovisiones sin que una se imponga como dominante o verdadera a través de una museología verdaderamente inclusiva y comprometida.

Sin embargo, estos procesos que Víctor Vich describe como “deconstruir fantasmas” (2014) no son cómodos ni fáciles; más bien, se caracterizan por ser controvertidos y resistidos. Como se ha señalado, existen conflictos y tensiones inherentes a la acción de compartir autoridad en los museos, sobre todo en una realidad posmoderna en la cual las identidades invisibilizadas cuestionan los saberes museales, exigen mayor inclusión y protagonismo, y ponen en jaque guiones curatoriales (Mesa Bains, 1992; Buntinx, 2005; Rodríguez, 2017; Peters, 2020). Como dice Marilla Bonas “en última instancia, se trata de compartir el espacio, entregar el poder” (AAM & TYPA, 2017, p.30). Algunos ejemplos de estas tensiones las podemos encontrar en la experiencia del artista Fred Wilson en la Maryland Historical Society, donde a pesar de poder controlar qué objetos presentar, su contextualización y conexiones, encontró resistencias tanto en el museo como en sus visitantes; en el trabajo de Yvette Mutumba, que como curadora del Stedelijk Museum ha afirmado que “la decolonización debe doler” (Larios, 2020); o en los intentos del Museo de la Solidaridad Salvador Allende de crear una curatoría participativas, el cual descubrió que antes de cualquier trabajo conjunto debía ganarse la confianza y afectos de sus comunidades (García, 2019).

El desafío de *des-prenderse* de una posición epistémica que centra y favorece la epistemología moderna/europea no es menor, pero puede ser la llave para generar auténticas resonancias y flujos dinámicos con los públicos que los museos están comprometidos a servir. Es imprescindible recordar que a pesar de que los museos son muy valorados por su oferta cultural el número de visitantes es consistentemente bajo, especialmente cuando se tiene en cuenta la clase económica (Observatorio Cultural, 2011; Bourdieu, 2012; Güell, et al., 2012; Valenzuela et al., 2015). Los museos son percibidos como elitistas, sus exposiciones como desactualizadas y desconectadas, y de escasos o nulos discursos críticos, lo que hace que los museos sean poco atractivos e incluso percibidos como irrelevantes por la mayoría de la población (Bastías Sekulovic, 2012; Antoine & Carmona 2015; AAM & TYPA, 2017; García, 2019;). Ante ello, ha habido iniciativas que han buscado tender puentes activos e intencionales entre museos y comunidades, como la IX Conferencia General del ICOM en Grenoble que planteó el “ecomuseo” como ideal hacia el cual trabajar; y la histórica “Mesa de Santiago” de 1972, organizada por el ICOM y la UNESCO, que propuso el concepto de “museos integrales” (De Carli, 2004; Vázquez, 2008; Urzúa

y Alegría, 2018). Más recientemente, la académica Carla Pinochet ha teorizado sobre las posibilidades de los “museos performativos” (2016) que permiten la pluralidad y el contacto, mientras que la conferencia “El Museo Reimaginado” se realiza desde 2015 en diferentes ciudades de América con el fin de generar redes entre trabajadores de museos comprometidos con la equidad y el compromiso cívico de sus museos. Todas estas iniciativas apuntan a transformar el museo en un agente significativo, que fomente la polifonía y las identidades inestables, cuide su territorio e historia, e involucre activamente a las personas a las que se dedican a servir.

Considerando esa larga historia de búsquedas y propuestas para generar estrategias participativas y democráticas, y sumándole a ésta una perspectiva decolonial, es posible identificar posibles caminos para transformar el museo hoy. Sin duda son indicaciones que no buscan convertirse en un listado rígido e inmutable; más bien, son provocaciones para ser aplicadas en procesos que consideren las particularidades de cada museo y comunidad. Una primera provocación tiene que ver con la incorporación de la cultura popular, y el papel que puede jugar lo “popular” en el museo como herramienta de agencia donde las distinciones entre lo “alto” y “bajo” se difuminen. En ese sentido, los estudios de museos son parte del debate en curso sobre la agencia individual versus las estructuras sociales (Parada, 2008; Salgado, 2013). Como han escrito mucha/os académica/os, el concepto de lo “popular” fue y es aplicado por los grupos hegemónicos para diferenciarse, erigiendo a la “alta cultura” como único merecedor de valor estético o artístico, en oposición a la cultura popular o “baja”, es decir, los rituales cotidianos, las tradiciones y las expresiones artísticas comunitarias (Donoso Fritz, 2009; Bourdieu, 2012; Salgado, 2013; Borea, 2017). En ese sentido, en América Latina y el Caribe se ha investigado el potencial emancipador de la cultura popular, un sitio de resignificación donde la/os oprimida/os controlan el significado e imaginan y representan mundos alternativos, a menudo fuera de las instituciones culturales establecidas, convirtiéndose en una herramienta de agencia y resistencia (Rowe & Schelling, 1991; Shellhorse, 2017). Incorporar expresiones populares en los museos contribuye a romper las jerarquías coloniales entre cultura “alta” y “baja”, potencialmente generando un museo representativo de la gente común (Carrión, 2000; Diez, 2012; Deliss, 2014; García, 2019).

En ese sentido, las teorizaciones de Bourdieu sobre el capital cultural, el *habitus* y el desarrollo de la idea de “arte” son claves (Bourdieu & Darbel, 2003; Bourdieu, 2012). Los museos estructuran capitales culturales desiguales y a menudo se posicionan como instituciones exclusivas y divisivas (Duncan & Wallach 1978; Bourdieu & Darbel, 2003; Pinochet, 2016). Lo hacen a través de consideraciones hegemónicas sobre lo que es (y no es) el arte, la artesanía, el diseño, la historia, y la memoria. Se trata, pues, de trabajar sobre horizontes museológicos que puedan ser realmente contemporáneos, donde las intersecciones, apropiaciones y reformulaciones sean valoradas por su valor discursivo, visual y epistemológico, reemplazando la idea de *una* estética por la de *estéticas* en plural (Borea, 2017). Como escribe García Canclini “las apropiaciones

son movimientos de poder” (2014, p. 66) y ofrecer objetos desde diferentes contextos y miradas puede desplazarlos a través de la diferencia colonial. Un ejemplo de lo anterior son las marcadas diferencias que existen en describir un objeto como “primitivo”, “antiguo” o simplemente “viejo”; el primer término tiene connotaciones despectivas, en que imaginamos a un pueblo simple y poco sofisticado, mientras que el segundo refiere a lo “clásico” y por lo tanto, más importante, y el tercero implica un paso del tiempo neutral, desprovisto de evocaciones positivas o negativas (Bellinha, 2021).

Una segunda indicación se refiere a las relaciones -a menudo jerárquicas y desiguales- entre quienes representan a los museos y sus comunidades. Las preferencias y temores de nuestra herencia colonial y europea moldean de forma explícita pero sutil cómo organizamos nuestro trabajo e instituciones, cómo nos vemos a nosotro/os mismos y a los demás, cómo interactuamos entre nosotro/os, cómo usamos nuestro tiempo y recursos, y nuestra forma de tomar de decisiones. Debemos repensar esas prácticas coloniales que se caracterizan por un sentido de urgencia, actitudes defensivas, una excesiva preocupación con objetivos medibles, paternalismo en la toma de decisiones y el miedo al conflicto, por nombrar sólo algunos (Murawski, 2019). En ese sentido, es urgente pasar de las relaciones transaccionales, competitivas y aceleradas, que prefieren masa crítica a conexiones críticas, a relaciones basadas en el cuidado, la escucha intencional y la confianza, enraizadas en un lugar y momentos determinados, y conscientes de los debates sociales y políticos que importan a las personas. Con demasiada frecuencia los museos ponen el acento en títulos académicos y laborales, más que en la experiencia vivida de sus comunidades: es necesario que revisen las suposiciones que han hecho acerca de las personas con las que interactúan, y cómo esas suposiciones se convierten en acciones y normas. Por eso es importante buscar nuevas formas de trabajar, con un compromiso serio de compartir el poder museal para que quienes se ven afectados por una decisión sean parte integral del proceso. Como ha señalado Elaine Heumann una y otra vez (1995; 2014), necesitamos nuevos modelos normativos de intercambio humano. En otras palabras: museos amables, acogedores, inclusivos, porosos, fluidos y que acepten ciertas desviaciones de las rígidas normas impuestas por la modernidad. Hacer del museo un espacio de hospitalidad, que respete los límites, ritmos y creencias de sus comunidades.

Podemos encontrar ejemplos de lo anterior en las prácticas curatoriales y de programación que ha implementado en los últimos años el Museo Canadiense de Derechos Humanos en Winnipeg en su trabajo con las Primeras Naciones de su territorio (Duhamel, 2021). Basándose en los valores de reciprocidad e interconexión, buscan crear derechos y deberes para todas las partes involucradas, lo cual ha significado la relación de exposiciones colaborativas y co-curadas, la priorización de perspectivas indígenas por sobre la voz del museo, y la condena explícita de las violaciones de derechos humanos indígenas en Canadá, con resultados exitosos tanto para el museo como para las comunidades con las que trabaja. Otro caso de estudio positivo, esta vez en América del Sur, fue la curaduría colaborativa desarrollada por el curador mapuche Francisco

Huichaqueo en el Museo Arqueológico de Santiago (Castro, 2021). En un proceso largo y abierto se respetaron los tiempos de las comunidades, que trabajaron en torno al *pewma* (sueño) sin apuros, tomando decisiones a través de procesos espirituales y colectivos que rebosaron ampliamente las lógicas temporales tradicionales del museo. Asimismo, las relaciones planteadas desde la confianza y la autoridad compartida permitieron que antiguos instrumentos mapuche como la pifilca, o flauta mapuche, volvieran a sonar en el museo, en una aparente “transgresión” de los esfuerzos de conservación del museo. El resultado fue Wenu Pelon, o Portal de Luz, una exposición que se ha transformado en un espacio ceremonial que busca sanar las heridas coloniales y donde prima la espiritualidad por sobre la razón; por lo mismo, su tiempo de duración es incierto, y ha permanecido abierto desde su inauguración el 2015. Además, el proceso ha encontrado otra continuidad en la Bienal de Berlín de 2020, donde Huichaqueo presentó el video “Kuifi ül” (Sonido antiguo) con la intención de despertar a los objetos mapuches que aún son retenidos por el Museo Etnológico de Berlín a través del sonido de la trutruca, en lo que se espera marque el comienzo del retorno de dichos objetos al Wallmapu mapuche (Castro, 2021).

Un último concepto que tiene el potencial de ser particularmente transformador es el del museo como laboratorio. Como ha argumentado García (2019) hacer del museo un espacio de experimentación y juego puede iniciar un proceso de negociaciones que desemboque en mayores índices de confianza y compromiso. Reformular el museo como un espacio en constante interrogatorio y deconstrucción puede revelar - a través del juego, la investigación y la experimentación - alternativas a las lógicas dominantes de eficiencia y utilitarismo (Pedrosa, 2017; García, 2019). Los museos podrían incluso ser reconocidos por la experimentación, tal como ocurre en las ciencias, abriéndose a las posibilidades que ofrece lo inesperado, desconocido e inestable (Cameron, 1971). Aceptar el movimiento y los resultados inciertos, así como reconocer la importancia de la polifonía, puede redefinir lo que puede significar una colección, involucrando a quienes aportan sus propios conocimientos y experiencias fuera del canon tradicional, resultando en un espacio verdaderamente emancipatorio (AAM & TYP A 2017; García, 2019).

## **Conclusión**

En los 200 años transcurridos desde la independencia del dominio europeo, las culturas nativas, indígenas y mestizas han continuado siendo marginadas y reducidas a expresiones folclóricas sin importancia; los territorios han sido condenados a una extracción sin tregua, especialmente en las llamadas “zonas de sacrificio”; y los saberes disidentes, negros e indígenas se han subordinado a la superioridad de la epistemología europea. Con eso en mente, una definición de lo que es un museo, una definición para y desde América Latina y el Caribe, debe abarcar la pluralidad y la plasticidad, el desorden y el mestizaje, todas las diferentes formas de existir en nuestro aquí, hoy. Una definición de museo debe tener en cuenta las consecuencias epistemológicas de la colonialidad,



principalmente la de una verdad única, una estética única, y una forma de trabajar única. El proceso de definir el museo, como el museo en sí, debe reconocer y hacer propias la diversa gama de sistemas de creencias que existen en el continente, así como los pueblos involucrados en mantenerlas vivas.

En lugar de preservar e inmortalizar, de congelar en el tiempo e impedir más cambios, el museo debe buscar reflejar a las personas a las que se ha comprometido a servir: una comunidad plural diversa, de experiencias vivas y conocimientos localizados. Más que una enciclopedia académica de saberes, el museo debe transformarse en un repositorio amable y sensible de conocimientos, pueblos, culturas y epistemes. Esto se puede hacer comprometiéndose efectivamente con las culturas tal como son, en lugar de cómo deberían ser, siguiendo cansados patrones coloniales. Explorar las formas únicas en las que se produce, consume y conserva la cultura en América Latina y el Caribe puede ayudarnos a comprender qué pueden y deben ser los museos (así y su función). Este es un trabajo necesario, pero sobre todo, constante y complejo, que exige compromiso, paciencia y humildad.

En los últimos años, hemos sido testigos de protestas masivas y conmoción social en una escala que no se había experimentado desde los años 70. Los ciudadanos están exigiendo que se escuchen sus demandas y exigen más representación, más poder, la creación de una sociedad más igualitaria. Los museos deben ser parte de esa transformación, pero para hacerlo, deben tener una base sólida, con una comprensión compartida de su papel en los conflictos y tensiones que están saliendo a la luz hoy. El pensamiento decolonial es clave para hacer esto: primero trabajando para incluir una amplia gama de narrativas y voces; pero también, a nivel epistemológico, procurando que los diversos saberes que habitan los territorios americanos sean representados y respetados dentro de sus muros. No será un proceso fácil: más bien, abundarán las tensiones, se cuestionarán los saberes, y se aplanarán jerarquías. Sin un modelo único, y aceptando que es una transformación constante en el tiempo, es efectivamente una utopía; pero una hacia la cual vale la pena avanzar.

## Referências

American Alliance for Museums & Fundación Typa. (2017). *El Museo Reimaginado: De la Filosofía a la Acción. Claves para Reimaginar el Rol Social de los Museos*. Recuperado de [https://issuu.com/fundacion.typa/docs/emr2017\\_publicacion\\_issuu](https://issuu.com/fundacion.typa/docs/emr2017_publicacion_issuu).

ANTOINE, Cristian & CARMONA, Javiera. (2015). Museos y jóvenes: entre la incompreensión y el desencanto. Percepciones y argumentos juveniles sobre el consumo cultural de museos en Chile. *Arte, Individuo y Sociedad*, 27(2), pp. 259-274.

- BASTÍAS SEKULOVIC, Malena. (2012). *Museos y Públicos: Apuntes sobre una relación distante*. Observatorio Cultural Valparaíso: Departamento de Estudios, CNCA.
- BELLINHA, Leon Perelson. (2021). Decolonizing a Colonizer's Tool. *ICOFOM Series: Decolonising Museology*, 2, pp. 180-183.
- BOREA, Giuliana. (2017). «Arte popular» y la imposibilidad de sujetos contemporáneos; o la estructura del pensamiento moderno y la racialización del arte. En Borea, Giuliana. (ed.) *Arte y antropología. Estudios, encuentros y nuevos horizontes* (pp. 97-120). Perú: Fondo Editorial.
- BOURDIEU, Pierre & DARBEL, Alain. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, España: Paidós Estética.
- BOURDIEU, Pierre. (2012). *La distinción. Criterio y bases sociales del gusto*. Ciudad de México: Taurus.
- BUNTINX, Gustavo. (2005). El Empoderamiento de lo Local. En: *Circuitos latinoamericanos / Circuitos internacionales. Interacción, roles y perspectivas*, Feria de Arte de Buenos Aires 2005. Recuperado de [https://www.academia.edu/13736217/El\\_empoderamiento\\_de\\_lo\\_local](https://www.academia.edu/13736217/El_empoderamiento_de_lo_local).
- CAMERON, Duncan. (1971). The Museum, A Temple of the Forum. *Curator: The Museum Journal*, 14, pp. 11-24.
- CAMERON, Duncan. (1991). Art museums and the ritual of citizenship. En Karp, Ivan. & Lavine, Steven. (Eds.) *Exhibiting Cultures. The Poetics and Politics of Museum Display* (pp. 88-103). Washington: Smithsonian Books.
- CAMERON, Duncan. & WALLACH, Alan. (1978) The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual. *Marxist Perspectives*, Vol. 4, pp. 28-51.
- CARRIÓN, Fernando. (2000). El Gobierno de los Centros Históricos. En Torres, Alicia. (Ed.). *Desarrollo Cultural y gestión de centros históricos* (pp. 5-18). Quito, Ecuador: FLACSO.
- CASTRO, Carolina. (2021). Descolonizar los museos desde la espiritualidad y sabiduría mapuche. Entrevista a Francisco Huichaqueo. *Revista Artishock*. Recuperado de: <https://artishockrevista.com/2021/05/28/mapuche-entrevista-francisco-huichaqueo/>
- CASTRO-GOMEZ, Santiago. & GROSFUGUEL, Ramón. (2007). Giro decolonial, teoría crítica y pensamiento heterárquico (prólogo). En Castro-Gómez, Santiago. & Grosfoguel, Ramón. (Eds.), *El giro decolonial: Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global* (pp. 9-23). Bogotá: Pontificia Universidad Javeriana.

- DE CARLI, Georgina. (2004). Vigencia de la nueva museología en América Latina. Conceptos y modelos. *Revista ABRA*, Vol. 24, N° 33, pp. 55-75.
- DELISS, Clementine. (2014). Curating Neighbourhoods: Manifiesto for the Post-Ethnographic Museum. *Modern Painters*, (26), i.8, pp. 34-35.
- DIEZ, Agustín. (2012). El museo desde el artista: estrategias institucionales en Lima y Buenos Aires. *Intervención*, Año 3, 5, pp. 5-13.
- DONOSO FRITZ, Karen. (2009). "Fue famosa la chingana..." Diversión popular y cultura nacional en Santiago de Chile, 1820-1840. *Revista de Historia Social y de las Mentalidades: Departamento de Historia Universidad de Santiago de Chile*, XIII, Vol. 1, pp. 87-119.
- DUHAMEL, Karine. (2021). All My Relations: (Re)Imagined Communities and Indigenous Peoples. *ICOFOM Series: Decolonising Museology*, 2, pp. 95-99.
- FABIAN, Johannes. (1983). *Time and the Other*. New York: Columbia University Press.
- GARCIA, Soledad. (2019). Casa de experimentos: preguntas y transformaciones recientes del Museo de la Solidaridad Salvador Allende y su integración a la comunidad del Barrio República. *Poiésis Niterói*, 20, n.33, pp. 257-276.
- GARCÍA-CANCLINI, Néstor. (2014). *Art beyond Itself: Anthropology for a Society without a Story Line*. USA: Duke University Press.
- GROSFUGUEL, Ramon. & SANTIAGO Castro-Gómez (eds.). (2007). *El giro decolonial. Reflexiones para una diversidad epistémica más allá del capitalismo global*. Bogotá: Iesco / Instituto Pensar / Siglo del Hombre.
- GÜELL, Pedro., MORALES, Rommy., & PETERS, Tomás. (2012). Individuación y consumo cultural: las afinidades electivas. En Güell, Pedro., & Peters, Tomás. (Eds.). *La trama social de las prácticas culturales. Sociedad y subjetividad en el consumo cultural de los chilenos* (pp.21-50). Santiago: Universidad Alberto Hurtado.
- GURIAN, Elaine Heumann. (1995). Offering Safer Spaces. *Journal of Museum Education*, 21, número 1, otoño, pp. 14-16.
- GURIAN, Elaine Heumann. (2014). Intentional Civility. *Curator*, 57, pp. 473-484.
- HOOPER-GREENHILL, Eilean. (1989). The Museum in the Disciplinary Society. En Pearce, Susan. (ed.) *Museum Studies in Material Culture* (p. 61-72). Leicester: Leicester University.

- LACOUTURE, Felipe. (1994). Museo, Política y Desarrollo en visión retrospectiva y presente: México y América Latina. En *Antología del Cuarto Curso Interamericano de Capacitación Museográfica*. Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía, INAH, México.
- LARIOS, Pablo. (2020. 6 de julio). Yvette Mutumba on Why Decolonizing Institutions 'Has to Hurt'. *Frieze Magazine*. Recuperado de <https://www.frieze.com/article/yvette-mutumba-why-decolonizing-institutions-has-hurt>.
- MARANDA, Lynn, y Soares, Bruno. (2017). The Predatory Museum. *ICOFOM Study Series*, 45, pp. 13-20.
- MESA BAINS, Amalia. (1992). The Real Multiculturalism: A Struggle for Authority and Power. En: *Association of Art Museum Directors, Different Voices: A Social, Cultural and Historical Framework for Change in the American Art Museum*. New York: Association of Art Museum Directors.
- MIGNOLO, Walter. (2007). Delinking. *Cultural Studies*, 21:2, pp. 449-514.
- MIGNOLO, Walter. (2010). Aisthesis decolonial. *Calle 14*, 4(4), pp. 10-25.
- MIGNOLO, Walter. (2011). *The darker side of western modernity: Global futures, decolonial options*. Durham: Duke University Press.
- MIGNOLO, Walter. (2014). Decolonial options and artistic/aesthetic entanglements: An interview with Walter Mignolo. *Decolonization: Indigeneity, Education & Society*, Vol. 3, No. 1, pp.196-212.
- MIGNOLO, Walter. & VÁZQUEZ, Rolando. (2013). Decolonial Aesthetics: Colonial Wounds/Decolonial Healings. *Social Text*. Recuperado de: [https://socialtextjournal.org/periscope\\_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/](https://socialtextjournal.org/periscope_article/decolonial-aesthetics-colonial-woundsdecolonial-healings/)
- Murawski, Mike. (2019). Interrupting White Dominant Culture In Museums. *Art Museum Teaching*. Recuperado de <https://artmuseumteaching.com/2019/05/31/interrupting-white-dominant-culture/>
- Observatorio Cultural. (2011). *Museos. Reporte estadístico N° 5*. Valparaíso: Consejo Nacional de la Cultura y las Artes.
- OSAMU, Nishitani. (2006). Anthropos and humanitas. En Sakai, Naoki. & Solomon, Jon. (Eds.) *Translation, biopolitics, colonial difference* (pp.259-274). Hong Kong: Hong Kong University Press.
- PARADA, Natalia. (2008). *De lo sagrado a lo arqueologizado. Decolonizando el Museo Nacional de Colombia*. Buenos Aires: Clacso.

- PEDROSA, Mário. (2017). El modelo del socialismo chileno y el Frente del Arte. En: Pedrosa, Mário. (ed.) *De la naturaleza afectiva de la forma*. Madrid: Museo Nacional Centro de Arte Reina Sofía.
- PETERS, Tomás. (2020). Espacios culturales y museos bajo el estallido social de octubre de 2019 en Chile: experiencias, lecciones y proyecciones. *Alteridades*, 30(60), pp. 51-65.
- PINOCHET, Carla. (2016). *Derivas Críticas del Museo en América Latina*. México: Siglo XXI Editores.
- PINOCHET, Carla. & GUELL, Pedro. (2018). Visitantes, audiencias, públicos. Apuntes para un estudio desde las prácticas culturales. *Atenea*, n.518, pp. 151-166.
- QUIJANO, Aníbal. (1991). Colonialidad y modernidad/razionalidad'. *Perú indígena*, 29, pp. 11–20.
- QUIJANO, Aníbal. (1999). Colonialidad del Poder, Cultura y Conocimiento en América Latina. En: Castro-Gómez, Santiago., Guardiola-Rivera, Oscar., & Millán de Benavides, Carmen. (eds.). *Pensa (en) los Intersticios: Teoría y Práctica de la Crítica Postcolonial*. Bogotá: Pensar.
- RIVERA CUSICANQUI, Silvia. (2018). *Un mundo ch'ixi es posible. Ensayos desde un presente en crisis*. Buenos Aires: Tinta Limón.
- RODRIGUEZ, Albeley Beatriz. (2017). Desbinarizar. Museo Travesti del Perú como autoenunciación encarnada y ficcional. *Revista Grupo de Filosofía Latinoamericana – UNC*, Vol. 6, Nº 11, pp. 185-212.
- ROWE, William. & SCHELLING, Vivian. (1991). *Memory and Modernity. Popular Culture in Latin America*. London: Verso.
- SALGADO, Mireya. (2013). Museos y patrimonio: fracturando la estabilidad y la clausura. *Íconos - Revista de Ciencias Sociales*, Septiembre (20), pp. 73-81.
- SHELLHORSE, Adam Joseph. (2017). *Anti-Literature: The Politics and Limits Of Representation In Modern Brazil And Argentina*. Pittsburgh, PA: University of Pittsburgh Press.
- URZÚA, Cristian. & ALEGRÍA, Luis. (2018). Diagnóstico y desafíos para el desarrollo turístico de los museos del Valle de Aconcagua, Chile. *Persona y Sociedad*, Vol. XXXII, Nº 1, pp.98-121.
- VALENZUELA, Fernando, ESPINOSA, Alejandro, MADERO-CABIB, Ignacio, Moyano, Camila, & Ortiz, Francisca. (2015). Los museos de arte como mecanismos de inclusión y exclusión social en el arte y en la sociedad: un estudio de caso en Chile. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 10, n. 3, pp. 723-737.

- VAZQUEZ, Carlos. (2008). Estudio introductorio. Revisiones y reflexiones en torno a la función social de los museos. *Cuicuilco*, N°44, pp. 5-14.
- VAZQUEZ, Rolando. (2018). El museo, decolonialidad y el fin de la contemporaneidad. *Otros Logos, Revista de Estudios Críticos*, nº 9, pp. 46-61.
- VICH, Víctor. (2014). *Desculturizar la cultura. La gestión cultural como forma de acción política*. Buenos Aires: Siglo XXI.

## Museología del disenso.

### Proceso museal y museo como aparato

**Norma Angélica Avila Meléndez**

Investigadora independiente

angelica.edumuseo@gmail.com

#### Resumen

En años recientes, la praxis museológica nos ha llevado a examinar las condiciones en que se opera el museo en tanto legado colonial en América Latina y a examinar en qué medida se ha logrado subvertir el modelo hegemónico para dar respuesta a las necesidades sociales del continente. En esta comunicación, el proceso museal nos sirve como marco para situar el debate que abrió el ICOM en 2017 para revisar la definición de museo y señalar la relevancia del tránsito de la difusión a la interacción. La aproximación al pensamiento de Jean--Louis Déotte acerca del museo como aparato (*appareil*) nos permite comprender la museología como el conjunto de operaciones posibles en una superficie de inscripción singular, esto es, la selección, descontextualización y puesta en exhibición de objetos que configuran una temporalidad específica: la del olvido activo. Si bien la noción de dispositivo ha sido altamente productiva para comprender cómo el museo ejerce su poder-saber e identificar los mecanismos de resistencia, el texto invita a considerar el pensamiento de Déotte como una alternativa para poner en relieve el modo en que el museo configura lo sensible y dar cuenta de las posibilidades de cambio o permanencia de las acciones museísticas como las conocemos hoy en día. Los conceptos de Déotte abren preguntas pertinentes en la disrupción global que provocó la pandemia en todos los órdenes humanos. ¿Lo que deseamos es cambiar las acciones museísticas para dar paso a un museo más inclusivo y con sentido social? Quizá en algunos casos lo que enfrentamos son diferendos cosméticos y la falta de reconocimiento a otros modos de inscripción de la memoria cultural.

**Palabras clave:** comunicación-interacción, diferendo cosmético, museo como aparato, olvido activo, proceso museal

#### Resumo

Nos últimos anos, a práxis museológica nos levou a examinar as condições em que o museu opera como legado colonial na América Latina e a examinar em que medida o modelo hegemônico foi subvertido para responder às necessidades sociais do continente. Nesta comunicação, o processo museológico serve de quadro para situar o debate que o ICOM

abriu em 2017 para rever a definição de museu e apontar a relevância da transição da divulgação para a interação. A abordagem do pensamento de Jean-Louis Déotte sobre o museu como aparelho (*appareill*) permite compreender a museologia como o conjunto de operações possíveis sobre uma superfície de inscrição singular, ou seja, a seleção, descontextualização e exibição de objetos que constituem uma temporalidade específica: a do esquecimento ativo. Embora a noção de dispositivo tenha sido altamente produtiva para compreender como o museu exerce seu poder-saber e identificar os mecanismos de resistência, o texto nos convida a considerar o pensamento de Déotte como uma alternativa para evidenciar a forma como o museu configura o sensível e doar. um relato das possibilidades de mudança ou permanência das ações museológicas como as conhecemos hoje. Os conceitos de Déotte abrem questões pertinentes na ruptura global que a pandemia causou em todas as ordens humanas. ¿O que queremos é mudar as ações do museu para dar lugar a um museu mais inclusivo e com sentido social? Talvez em alguns casos o que enfrentamos sejam disputas cosméticas e a falta de reconhecimento de outros modos de inscrição da memória cultural.

**Palavras-chave:** comunicação-interação, *differend* cosmético, museu como aparelho, esquecimento ativo, processo museológico

### **Abstract**

In recent years, museum praxis has led us to examine the conditions of the museum operation as a colonial legacy in Latin America and to examine the extent of the hegemonic model has been subverted to respond to the social needs of the continent. In this communication, the museal process serves as a framework to situate the debate that ICOM opened in 2017 to review the museum definition and point out the relevance of the transition from diffusion to interaction. The approach to Jean-Louis Déotte about the museum as an apparatus (*appareill*) allows us to understand museology as the set of possible operations on a singular inscription surface, that is, the selection, decontextualization and putting on display of objects that make up a specific temporality: active forgetting. Although the notion of dispositive has been highly productive for understanding how the museum exercises its power-knowledge and identifying the mechanisms of resistance, the text invites us to consider Déotte's ideas as an alternative to highlight the way in which the museum configures the sensible and give an account of the possibilities of change or permanence of museum actions as we know them today. Déotte's concepts open pertinent questions in the global disruption that the pandemic caused in all human orders. What do we want is to change museum actions to give way to an inclusive museum or a museum with a social sense? Perhaps in some cases what we face are cosmetic disputes and the lack of recognition of other modes of inscription of cultural memory.

**Keywords:** communication-Interaction, cosmetic differences, museum as apparatus, active forgetting, museal process



*Da adversidade vivemos!*  
Hélio Oiticica, 1967  
Inscripción en un Parangolé (P16, capa 12)

El objeto epistemológico de la museología no es el museo en tanto institución o como dispositivo político, sino las nociones de museo que hemos ido adoptado como ejes del proceso museal. La aproximación al pensamiento de Jean-Louis Déotte acerca del museo como aparato (Déotte, 1993) nos permite comprender la museología como el conjunto de operaciones posibles en una superficie de inscripción singular, esto es, la selección, descontextualización y puesta en exhibición de objetos que configuran una temporalidad específica: la del olvido activo<sup>1</sup>.

El propósito de la comunicación es revisitar la noción de proceso museal y discutir su pertinencia para la actual discusión sobre la definición del museo al interior del ICOM. Forma parte de la investigación titulada Museología del disenso cuya meta es examinar ciertas situaciones comunicativas que desbordan al museo como establecimiento<sup>2</sup>.

Una museología del disenso resulta pertinente en este momento para el campo profesional porque destaca que la base del diálogo radica en la capacidad de entenderse y no estar de acuerdo. Si bien en el ámbito del derecho, disenso es un término que establece la “conformidad de las partes en disolver o dejar sin efecto el contrato u obligación entre ellas existente”, es decir, disolver aquello que nos unía, la raíz latina *dissensus* se refiere al desacuerdo entre dos personas que sienten de distinta manera.

Experimentamos, entonces, divergencias en el sentir, no se trata de una cuestión meramente racional. Nuestros desacuerdos están teñidos de emoción y de formas de comprender el mundo, provienen de una cualidad afectiva en nuestro marco epistémico. El valor del disenso radica entonces en privilegiar la comunicación intersubjetiva, una museología del disenso sería aquella en que la reflexión, enlazada con el afecto, hace posible comprenderse y no estar de acuerdo, una que otorga valor a exponer diferentes puntos de vista y, sobre todo, que nos permita transitar hacia otras estructuras comunicativas.

El texto inicia con el proceso museal, noción que el arquitecto Felipe Lacouture elaboró con integrantes del Centro de Arte Mexicano entre 1997 y 1999, y que colocó al centro del pensamiento museológico la confrontación de individuos con una realidad planteada por objetos

---

<sup>1</sup> En este texto se emplea el término museología para referirnos al conjunto de estudios especializados en museos que incluyen a la museografía por ser de uso común en el ámbito académico mexicano. A lo largo del texto se desarrollará la propuesta de Déotte acerca del olvido activo.

<sup>2</sup> La relación entre ambas categorías, museo como aparato y proceso museal, me permitió retomar la investigación colectiva que planteamos en 2017 acerca de una poética de las necesidades para examinar la dimensión política en la que emergen los museos latinoamericanos y los cambios a las reglas de operación del modelo hegemónico del museo (Sabido et. al.2017). Aquí presento el avance que tiene relación directa con las discusiones sobre la definición del museo.

representativos que son seleccionados y exhibidos bajo la propuesta de tres componentes del proceso museal: postulados, acciones y consecuencias (Lacouture, 1997)<sup>3</sup>. Después se presenta un breve apartado sobre la noción del museo como dispositivo para dar paso a una apretada síntesis del museo como aparato en el pensamiento de Déotte, con particular atención a las ideas de olvido activo y diferendo cosmético. El texto cierra con los puntos de inflexión que surgieron de visitar el proceso museal desde la comprensión del museo como aparato y que pueden ser de interés para la actual discusión sobre la definición de museo.

## **I. El debate sobre la definición del museo en el marco del proceso museal**

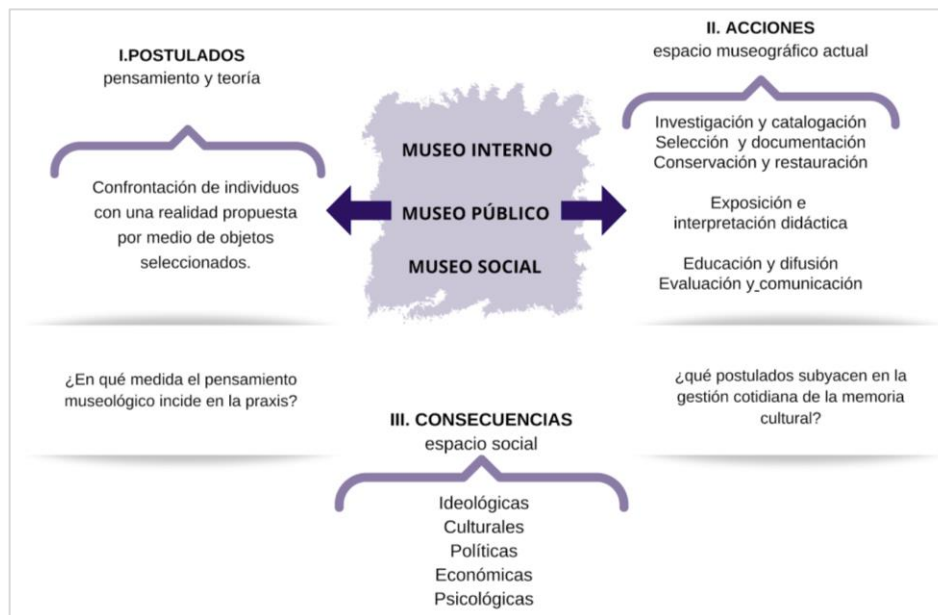
El texto provocativo que nos convoca a este XXVIII Encuentro del ICOFOM LAC plantea que, de la representación del museo que logremos forjar, será lo que se materialice en prácticas y acciones, en una espiral que indique nuevos sentidos a la indagación museológica. Sin embargo, también es posible que la relación entre postulados y acciones en el proceso museal ocurra a la inversa: que sean las prácticas lo que ha transformado nuestra idea de lo que puede ser (o no) un museo.

Considero que el proceso museal nos permite ubicar las distintas posturas en torno a la definición del museo porque propone una visión integral en dos sentidos. Por un lado, establece relaciones entre el pensamiento y la praxis y, por otro, conecta lo institucional con lo social, al punto que no es posible soslayar las consecuencias de los postulados y acciones que realizan las entidades museísticas. Este primer esquema (FIGURA 1), presenta la estructura del proceso museal en sus tres componentes para diferenciar algunos puntos del debate sobre la definición del museo desde la perspectiva de los marcos epistémicos<sup>4</sup>.

---

<sup>3</sup> Lourdes Turrent y Georgina Dersdepanian fueron las interlocutoras del maestro Felipe Lacouture para discutir la estructura conceptual de la Gaceta de Museos que continúa publicando la la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones (INAH) y con quienes conceptualizó el término proceso museal retomando la tradición museológica creada en los países centroeuropeos (Turrent, 2004, 1998).

<sup>4</sup> Nos referimos al marco epistémico como lo propone Rolando García; en particular como fundamento de la investigación interdisciplinaria que aborda la complejidad de lo social. En ese sentido, el marco epistémico tiene su expresión tanto en la escala de valores de los investigadores como los objetivos y las preguntas que se plantean (García, 2006).



**Figura 1:** Esquema del proceso museal con base en Lacouture, 1998.

En el ámbito de los postulados, se ubican aquellas propuestas que sustentan una dimensión ontológica, epistémica y/o axiológica para definir al museo. Entre las preguntas que orientan estas propuestas tenemos: ¿Cuál es la especificidad del museo?, ¿Bajo qué condiciones sería posible que la museología construya una metodología de indagación propia?, ¿Cuáles son los valores que orientan el quehacer museístico? Con el tiempo, se ha producido un corpus que ha permitido delinear las diferentes tradiciones de pensamiento museológico que brindan conceptos y redes de referencia para dar cuenta de cómo se han transformado las preguntas sobre la construcción de la museología como disciplina (Deloche, 2015, 2003; Escudero 2019; Menezes y Scheiner, 2015).

Como contraparte, la definición del museo vigente está centrada en las acciones del establecimiento museístico, lo que, a entender de muchos profesionales de museos, es una definición que aún resulta útil en términos legales y operativos. En este componente, encontramos elementos de debate que atañen a las relaciones entre las disciplinas, esto es, cómo las transformaciones en los campos disciplinares que sustentan el conocimiento en torno a los acervos, se corresponden o no con las demandas de actualización de la operación y gestión museística. Y, por otro lado, la incidencia concreta que el pensamiento museológico tiene en las praxis de doce pares de actividades cada vez más especializadas.

El componente de las consecuencias corresponde a un número indeterminado de posibilidades de afectar el espacio social. Si la museología es concebida ya como una dimensión ética para la acción en el campo profesional, las preguntas por las finalidades disminuyen la tensión entre la necesidad de una definición universalizante frente a las prácticas que transgreden la definición normativa.

Resulta significativo que el conjunto de valores en la definición que fue presentada en 2019 no fuesen leídos como valores que emanan del quehacer museístico, sino como aspiraciones para jugar un rol deseable de intervención social. Nadie se opondría a los valores de la democracia, la paz, la inclusión o la igualdad como parte de la misión para cualquier entidad u organización actual, la cuestión es si el museo puede asumirse custodio, salvaguarda y garante de las memorias culturales en disputa sin modificar las acciones que lo distinguen de otras instancias.

En síntesis, podemos observar que la definición del museo no se ubica llanamente en el componente de postulados, la importancia de la definición radica, justamente, en que resulta central para articular las relaciones clave entre los tres componentes del proceso museal. Aunque resulta sugerente pensar la construcción de conocimiento museológico como un continuo tejido entre los postulados y las acciones, uno de los nodos del disenso en el campo profesional en este momento es justamente la tensión entre la necesidad de una definición normativa de museo, que resulte funcional en el ámbito legal y para el diseño de políticas públicas, frente a la necesidad de reconocimiento de prácticas museológicas emergentes que ya están presentes en nuestros territorios y que han puesto el énfasis en las consecuencias de las acciones museísticas en el espacio social.

## **II. El museo como dispositivo, el museo como aparato.**

En el marco del proceso museal, cambiar la definición de museo que asume el ICOM no va a acotar los alcances de las reflexiones de corte epistemológico sobre el fenómeno museal (cfr. Ribotta, 2018), pero también es cierto que algunas prácticas en torno a los museos muestran un tránsito hacia situaciones comunicacionales que, sin resultar inéditas, cobran otros alcances que pueden reconfigurar el campo museológico en la coyuntura actual. Se trata entonces de debatir la pertinencia de una definición que siga centrada en las acciones que resulte operativa y valorar las consecuencias de otras formas de operar el museo.

En 2017 planteamos una propuesta metodológica con dos ejes analíticos para analizar la poética de las necesidades que sustenta la operación del museo en Latinoamérica y el Caribe en tres pares conceptuales: inclusión/exclusión; adecuación/indisciplina; y lo instituido/lo instituyente. Alejandro Sabido propuso esos tres pares conceptuales para revisar la operación de establecimientos museales específicos dentro de un marco teórico cruzado por dos ejes de corte sociológico, la Red-Agente y la Sociología de ausencias y emergencias<sup>5</sup>. Una poética de las necesidades apunta a reconocer que los museos latinoamericanos y caribeños reproducen un modelo legado por los países hegemónicos, pero que operan bajo condicionantes específicas para responder a una

---

<sup>5</sup> Dichos ejes son la teoría del agente-red y la sociología de las ausencias. En aquel año, a partir de una investigación colectiva, preparamos una contribución tipo póster para el Encuentro ICOFOM en La Habana. Sabido ya había trabajado la tríada museología-presencia -dispositivo (Sabido, 2015).

necesidad social y esto los lleva a transformar, en mayor o menor grado, sus acciones, lo que en ocasiones tiene como resultado algún nivel de subversión del dispositivo.

La investigación de dicha poética, en la coyuntura actual, pone en duda si resulta suficiente justificar determinado quehacer museístico en tanto puede satisfacer las necesidades políticas, sociales, educativas de los públicos si dichas necesidades no están documentadas de forma sistemática. Y si ya está plenamente presente lo que Lacouture denominó “museo social” en el que las acciones de evaluación y comunicación participativa son la regla y no la excepción, si las acciones museísticas contemporáneas resultan suficientes o las interacciones con los usuarios está reconfigurando su modo de operación en un nivel más profundo.

La categoría del dispositivo ha sido sumamente valiosa para deconstruir la noción de museo, se han hecho visibles las posibilidades de resistencia y transgresión que apelan al museo que actúa disociado de su entorno social. Las acciones desde los museos para integrar acciones inclusivas, descolonizadoras o con perspectiva de género, por mencionar tres de las tendencias actuales, provocan la interrogante sobre la posibilidad de que el museo se consolide a sí mismo al participar en dichas tendencias sin necesidad de transformar las operaciones que lo singularizan de otros dispositivos, o bien, estamos en un momento en que otras operaciones entran en juego a tal grado que le resulta necesario incrementar las observaciones de segundo orden sobre su propia operación en lo social.

Esta disyuntiva fue lo que me llevó a la noción del museo como aparato y desde ahí revisar si es posible construir el sustento teórico y metodológico para un cuarto par conceptual, que no aparece en el esquema analítico del 2017, para indagar, desde un punto de vista comunicológico, lo que teóricos identificaron como “lo museal” 6, en tanto presentación sensible (Desvallées, A. y François Mairesse, 2010, pp. 48-50).

Si bien es cierto que algunos autores han mostrado el carácter abierto y reversible de los dispositivos y con ello toman distancia de Agamben y Expósito que minimizan las posibilidades intrínsecas de resistencia al dispositivo y el rol que juega la sensibilidad en la configuración de los dispositivos (Cadahia, 2017), creo que puede resultar productivo, en este momento, aproximarse al papel del aparato-museo en la configuración de lo sensible y la manera en que el aparato nos inerva y configura nuestra mirada.

Me propuse comprender la poética de las necesidades que habíamos señalado como una frontera, esto es, el espacio de negociación entre la permanencia y el cambio: lo que se excluye/incluye para ser musealizado, lo que se considera o no adecuado, la negociación entre lo

---

6 Cfr. con Menezes y Scheiner (2015): “Son los teóricos los que definen lo que es museo por medio de sus referencias y sus modos de organización del conocimiento, y no lo humano que especifica una relación con su realidad.

instituyente y lo instituido. En específico, me interesan las prácticas de los museos performativos, sin embargo, la categoría de dispositivo suele soslayar el enorme poder de legitimación que ejerce el museo, aun cuando se afirme una resistencia al entramado de saber-poder, la transgresión necesita que se conserve el modelo hegemónico de museo.

En 2011, Déotte publicó un artículo en el que afirmaba que el museo no es un dispositivo y señaló una diferencia principal: lo que distingue al aparato de otras entidades próximas, como el dispositivo, es que él solo inventa/encuentra una temporalidad, y desde entonces el análisis de la temporalidad de las artes estará también sometido a la condición de los aparatos:

...el museo tiene un lugar aparte porque separa en la obra de arte lo que atañe a esta potencia de destinación de la estética misma. Esta es la razón por la cual no pertenece a los diferentes teatros de memoria que dan sus cimientos a las sociedades. En efecto, el museo puede ser el lugar de la historia del arte, pero, sobre todo, hace entrar a las obras en una comunicación general, en la que la más reciente inventa el pasado como su causa material (Déotte, 2011).

En el siguiente apartado presento una síntesis del museo como aparato para identificar posibles aportes a la discusión sobre el concepto de museo y una estrategia para hacer operativos los conceptos de Déotte en esta investigación sobre la poética de las necesidades en tanto frontera de lo museal.

Me parece sugerente retomar las acciones que señala el proceso museal vinculadas a lo comunicativo y que, a mi juicio, son las que están reflejando un cambio sustancial: el tránsito de la difusión a la comunicación participativa, cambio que ha sido analizado desde un abordaje comunicológico<sup>7</sup>. Y aquí me remito nuevamente a la Figura 1. Lacouture asociaba las doce acciones del museo con tres niveles de actuación, Al “museo interno” corresponden las acciones de recolección, selección, documentación, investigación, conservación y restauración, mientras que al “museo público” se expresa a través de la exhibición y la interpretación didáctica. En aquellos años, Lacouture podría afirmar que el “museo social” no existía como tal en el contexto mexicano, pues no se practicaban de forma sistemática y generalizada las acciones de educación-difusión y evaluación-comunicación participativa. En ese tercer nivel de actuación, el del museo social, resulta necesario actualizar la noción de proceso museal. A mi juicio, ya es posible afirmar que las acciones de educación y difusión forman parte del “museo público”, mientras que la evaluación y una comunicación con participación pública es lo que se está demandando con fuerza.

---

<sup>7</sup> Una mirada desde la comunicología ubicó al museo en un modo de comunicación-Difusión y propone un abordaje desde la ingeniería en comunicación social para identificar la operación constructiva del museo, ya sea para realizar ajustes que le permitan una operación más óptima para afectar a sus públicos o bien, una reingeniería que lo aproxime a un modo de comunicación-Interacción (Galindo, 2015 y 2011).

### III. Museo como aparato

Para Déotte, el museo es una superficie de inscripción, un aparato proyectivo que como la perspectiva, la fotografía o el cine gestaron una sensibilidad común que hizo época. El museo opera como una superficie de inscripción, un aparato de olvido activo que desencanta el mundo: "... la mediación entre el cuerpo (la sensibilidad afectada) y la ley (la forma vacía universal). La ley, que no debe entenderse aquí en un sentido limitado, jurídico, es aquello por lo cual, gracias a un aparato, el cuerpo parlante se abre a lo que él no es: el acontecimiento" (Déotte, 2013, p. 27).

Déotte examina a profundidad las ideas de Benjamin en torno a las condiciones de percepción que dan paso a una teoría de los aparatos y reconfigura la noción de "bloque de escritura" de Lyotard en una "superficie de inscripción", una superficie técnica que puede acoger el acontecimiento. El museo en tanto aparato es una configuración técnica del aparecer que transforma nuestra sensibilidad al crear nuevas condiciones de temporalidad y determinar nuevas estructuras del espacio. La naturaleza de la superficie es lo que permite inscribir signos o huellas que consignan el acontecimiento, es decir, ese acto transformador que revoluciona las condiciones de percepción que habían sido establecidas y hace posible la ficción (Déotte, 2013, p. 76).

Desde el siglo XVIII, este nuevo aparato significó para los europeos una nueva acepción de término exposición en tanto espacio público y, literalmente, la invención de la estética. El objeto que generaba comunidad, ahora, dentro del museo "...ya no tendrá la capacidad de destinar una comunidad..., no hará más mundo, no engendrará más su lugar como su habitáculo." (Déotte, 2013, pp. 302-305). Este es uno de los sentidos del olvido activo. Aquel objeto, a través de las acciones museísticas, ve anulada su presencia y se nos aparece suspendido en el tiempo histórico.

Según Déotte, el museo no es un dispositivo porque, en tanto aparato, ha sido capaz de inventar/encontrar una temporalidad, una temporalidad ciertamente paradójica que configuró un elemento central de una *cosmética*, la cosmética de la modernidad europea.

Estas ideas nos permiten repensar la manera en que se aborda la temporalidad del proceso museal que mencionamos en la primera parte del texto. La mención a la temporalidad del esquema de Lacouture está más ligada al museo como establecimiento (su carácter temporal, la relación con la historia, el aspecto fenomenológico de la confrontación del sujeto con el objeto representativo, etc.) mientras que para Déotte, el museo como aparato configura una temporalidad de retroacción, aquello que ya estaba ahí pero cuya importancia se había olvidado, "...una suerte de ilusión de contemporaneidad entre el pasado, incluso más arcaico, o de lo más exógeno, más radicalmente otro, y la novedad... todo ocurre como si ese

pasado exógeno inventado por la novedad fuera en realidad la causa física de esta última”.<sup>8</sup>

Este bucle museal retroactivo museal, como también lo denominó Déotte, permite el análisis del museo en dos aspectos. El aspecto ya mencionado de la retroacción, dado que el museo controla sistemáticamente todo lo que ingresa en él, dando paso a que la obra más reciente aumenta el valor de lo que ya estaba ahí. El segundo aspecto es que el museo es el “lugar de suspensión de los dispositivos de destinación teológico-político-social”, es decir, pone entre paréntesis del dispositivo, las obras se reducen a sí mismas, dejando de lado su destinación original (Déotte, 2013, p. 286-287).

Entre los aparatos que examina Déotte, el museo ocupa un lugar especial en tanto es el aparato que impide a los otros aparatos cumplir su función, que es la de configurar un mundo y definir una existencia. Desde entonces, piezas de origen completamente diferente pueden cohabitar en un mismo espacio, una vez que se les ha arrebatado su destinación.

Si resulta viable la hipótesis de Déotte que, siguiendo a Lyotard, nombraba a nuestra época, una era “de la desaparición”, una era de estado espectral, sin testigos, estaríamos arribando en este momento a una era que carece de la estructura del acontecimiento hasta ahora conocida por la emergencia de una nueva superficie de inscripción: la virtualidad, en tanto que “el acontecimiento espectral no encuentra frente a él más que una acogida virtual” (Déotte, 2013, p. 33). Para nuestro autor, esta hipótesis resultaba particularmente significativa en el devenir de nuestro continente<sup>9</sup> por la desaparición masiva, los genocidios, la estética del daño que podría hacer época (Déotte, 2013, p. 37).

En ese bucle temporal museal al que refiere Déotte podríamos encontrar una vía reflexiva tan rica como la que propone Foucault sobre el dispositivo. Porque esa temporalidad encontrada por el museo europeo, que por un lado se asume como espacio emancipador y baluarte de lo público, y en simultáneo se piensa como testimonio que conserva un ideal de unidad política: la posibilidad de cambio (re-volucionar las ideas) con la necesidad de conservación (re-fundar el origen).

Hasta aquí, es posible afirmar la vigencia del pensamiento de Déotte para pensar el porvenir del museo, este aparato que convierte en imagen todo aquello que entra en él en palabras de Deloche, en este momento en que todo tipo de interacciones sociales han transitado a lo virtual y va

---

<sup>8</sup> Un autor mexicano, Luis Gerardo Morales, ha examinado la temporalidad del museo desde su perspectiva como historiador y afirmó que “Al institucionalizarse el museo “fuera de Europa” (...) se hizo de la reflexión museológica (...) un conjunto predeterminado de las acciones”. Se instrumentalizó así un proceso de producción social (Morales, 2015)

<sup>9</sup> Déotte mantuvo un intercambio fructífero con investigadores de diversas universidades latinoamericanas en torno a las políticas y estéticas de la memoria, título de un libro de Nelly Richard en que Déotte aborda prácticas de artísticas argentinas durante la dictadura. Las realidades latinoamericanas, que han enfrentado una violencia sistemática que desemboca en lo inmemorial, resultaban para Déotte un asunto nodal de la memoria cultural.



configurando una nueva sensibilidad común. Otro punto es que puede ser un referente para examinar lo que ha ocurrido cuando el museo entra en contacto con otras cosméticas.

Déotte utiliza el término cosméticas en el sentido del cosmos, para referirse a las visiones del mundo que se configuran de acuerdo al modo de ordenar, por medio de aparatos, la aparición de los entes. Un diferendo cosmético es entonces un conflicto irresoluble entre dos modos de escritura que nos llevarían a esa museología del disenso<sup>10</sup>.

Si lo museal fuera aquello que suspende el destino cultural de las obras, o sea su capacidad ética y estética de hacer-comunidad y hacer-mundo, ¿qué permanece y qué se está transformando en las curadurías colectivas con poblaciones indígenas?, ¿hasta qué punto hemos sido conscientes de que las reglas de juicio para hacer museos inclusivos pertenecen a una cosmética que no necesariamente es compartida por esos otros a quienes se desea incluir?, ¿O que no es suficiente una participación que tiene como punto de partida un conjunto de postulados a priori y de acciones que se realizan de determinada manera?

Reconozco que es importante examinar al museo como dispositivo y con ello examinar las relaciones entre técnica, poder y comunicación, pero ello implica no solo reconocer tanto la violencia simbólica que ejerce sino también su poder de legitimación, un modo de valorización que se considera tan importante que es frecuente que muchos espacios no considerados museos por los profesionales tienen como punto de partida intentar apropiarse de dicha legitimidad<sup>11</sup>.

La apuesta entonces es que las museologías de nuestros territorios están listas para examinar sus propios marcos epistémicos, esto es, las cosméticas que entran en juego para inscribir la memoria cultural y que muchas veces entran en conflicto con la cosmética que propone el museo. Cosméticas en la que el sujeto no es el hombre que deviene sujeto-objeto de las ciencias sociales, sino una interconexión compleja del ser humano en colectividad y como integrante del mundo viviente y donde el paradigma científico se quiebra ante otras epistememes del conocimiento que transitan por el afecto.

La fuerza que han cobrado las acciones de evaluación y comunicación son consistentes con el apartado VI del Código Deontológico

---

<sup>10</sup> No puedo extenderme en ello, pero sí quiero señalar que los museos performativos resultan de sumo interés para analizar las operaciones museográficas, tanto porque el término alude a la performatividad de todo museo ya que su existencia misma incide en la definición del concepto museo, como por el carácter efímero y en diálogo permanente con su emplazamiento (Pinochet, 2016). Son prácticas que nos permiten construir un andamiaje museológico que, retomando los conceptos de Déotte, enfatizan la configuración de lo sensible y con ello, la identificación de modos de acción política emancipadora, pues nuestra percepción está "inervada" por los aparatos (Déotte, 2012).

<sup>11</sup> Es interesante que las mesas temáticas de este Encuentro se estructuraran para acoger, por un lado, reflexiones teóricas sobre el museo y por otro, las prácticas museológicas críticas que se sustentan, en gran medida, en un postulado del museo como dispositivo.

del ICOM que afirma que “Los museos trabajan en estrecha colaboración con las comunidades de las que provienen las colecciones, así como con las comunidades a las que prestan servicios” (ICOM, 2006) y se ve sostenida por las posturas que se han manifestado:

- las referencias a la proto-museología de la región dan cuenta de una genealogía en construcción que permite proyectar múltiples modelos de gestión desde los afectos, eso es, desde lugares distintos al dominio lógico que promueve el conocimiento disciplinar tradicional.
- los museos como mediadores al servicio de las personas para mantener relaciones sustentables con el territorio, cobijar las memorias de los sobrevivientes y de lo que no es decible frente al olvido instituido, experimentar acciones del buen vivir y legitimar las narrativas otras.
- la aceptación de los riesgos de aproximarse al otro desde las desigualdades, desde una mirada precarizada que en lugar de ver la aportación de ese otro asume una postura de ayuda al ignorante y al necesitado, manteniendo intacto el extractivismo de saberes. El reto es girar hacia una deontología que tiene como punto de partida una problematización de una realidad que ambos actores sociales, museos y usuarios, experimentan<sup>12</sup>.

El modelo hegemónico del museo para observar la realidad como una entidad separada de sí mismo continuará. Desde un punto de vista comunicológico, el museo, en su confección original, es un sistema de información cultural, que opera bajo “...la figura de un catálogo de elementos seleccionados, dispuestos en un edificio para su apreciación”, sus componentes tienen valor dentro de un sistema social determinado (Galindo, 2011, p. 241). El silencio frente al cambio también es una postura política. Pero es posible. Pero es posible observar en un escenario distinto, lo que se perfila como un senti-pensar museológico transdisciplinar entre los profesionales de museos, en las prácticas locales, en los comportamientos de los usuarios, es una ruptura epistémica en la medida que el museo mismo y sus profesionales, forman parte del objeto de conocimiento de sus acciones, pueden asumirse como parte de la solución.

## **Comentarios finales**

La posibilidad de actualizar la definición de museo que utiliza el ICOM y los debates surgidos en los últimos años, hace aún más urgente revisar la masa crítica que se ha construido desde América Latina y el Caribe y reconocer en qué medida se ha logrado dar cuenta de una praxis museológica que - siendo una entidad heredada del colonialismo- ha sido modificada como respuesta a las necesidades sociales.

---

<sup>12</sup>Estos tres enunciados sintetizan tres nodos conceptuales que, desde mi perspectiva, fueron enfatizados por los ponentes en la reciente XX Conferencia Internacional GALA-Portuguesa 2020 del MINOM (Ver MINOM, 2020, Escudero, 2019) y que anoto aquí porque bosquejan un giro epistémico en el modo en que se investiga lo museal.

El museo social al que aludía Lacouture ya está operando bajo múltiples formas y, en mayor o menor medida, los museos asumen la evaluación y la comunicación como parte de las acciones inherentes. Si ya en 1983, Lacouture señalaba que el museo de hace un siglo contaba con una estructura y una forma de trabajo que le impedía afrontar un proceso de democratización de la cultura enormemente necesario en el contexto latinoamericano y las posibilidades que abría el ecomuseo (Lacouture, 1983), ¿qué cambios sustanciales reconocemos en las estructuras y las formas de trabajo que han propiciado otro tipo de relaciones sociales?

Es en este sentido que he venido señalando la relevancia de los estudios comunicológicos que encuentran en la estructura y modo de operar los museos un modelo de comunicación-Difusión cuya característica principal es la intención de afectar a sus públicos (Galindo, 2015, 2011) aun cuando cada vez cobra mayor fuerza en la vida cotidiana otro modelo, el de la comunicación-Interacción que posibilita una afectación mutua y que es condición necesaria para cumplir las finalidades con las que muchos museos se están comprometiendo: mayor inclusión, diversidad cultural y polifonía.

Una segunda inflexión de interés es que cuando se destaca el carácter constructivo del dispositivo se corre el riesgo de minimizar las posibilidades intrínsecas de resistencia, por eso es importante explorar el papel de la sensibilidad en la configuración de los dispositivos como lo ha señalado Cadahia (2017). Si bien el dispositivo continúa siendo altamente productivo, la apuesta por el museo como aparato para construir aproximaciones interdisciplinarias con la comunicología nos permitiría trabajar en dos sentidos complementarios.

Un sentido para relacionar el hilo conductor del proceso museal (relaciones entre postulados, acciones y consecuencias) que no se coloque “al interior” del fenómeno, sino que construya observaciones de segundo orden. Es decir, no sólo la búsqueda de cómo operar mejor el museo para afectar a los públicos de manera más eficiente, sino abrir la posibilidad a observar cómo el museo es afectado por los usuarios y en qué medida está en condiciones de cambiar hacia la comunicación-interacción. El otro sentido es profundizar en el estudio de la configuración de lo sensible por el aparato-museo, esto es, la manera en que configura una temporalidad.

Ambos sentidos apelan a una dimensión ética. Sin ella, el museo corre el riesgo de un extractivismo que banalice o blanquee las banderas de los movimientos sociales sin necesidad de alterar su modo de operación ya establecido ni reconocer las limitaciones de postulados aparentemente inamovibles. Quizá lo que necesitamos es aceptar que nuestras necesidades para gestionar la memoria cultural son cubiertas con parangolés que provienen de distintas cosméticas y que es necesario examinar con mayor detenimiento la superficie de inscripción del museo para reconocer todo su potencial.

## Referências

- CADAHIA, Luciana. (2017). Mediaciones de lo sensible: hacia una nueva economía crítica de los dispositivos. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- CARVALHO, Luciana & SCHEINER, Teresa (2015). Constitución y consolidación de la Museología como campo disciplinario: reflejos de la legitimación de un campo específico. En ICOFOM, Nuevas tendencias de la museología. ICOFOM Study Series 43-a (p. 175-190). Disponible en <https://doi.org/10.4000/iss.621>
- Consejo Internacional de Museos. (2017). Código de deontología del ICOM para los Museos. Paris: UNESCO-ICOM. Disponible en <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/07/ICOM-codigo-Es-web-1.pdf>
- DELOCHE, Bernard. (2003). El museo virtual: hacia una ética de las nuevas imágenes. Gijón: Ediciones Trea.
- DÉOTTE, Jean-Louis. (2014). Catástrofe y olvido: las ruinas. Europa, el Museo. Santiago de Chile: Editorial Cuarto Propio. (2013). La época de los aparatos. Buenos Aires: Adriana Hidalgo Editora. (2011). El museo no es un dispositivo, (Trad. Andrés Correa Mota). Artículo original en *Museum internacional* 235. UNESCO. (2007). ¿Qué es un aparato estético? Santiago de Chile: Ediciones Metales Pesados.
- ESCUADERO, Sandra. (Ed.). (2019). Teoría museológica latinoamericana: Proto-historia. ICOFOM LAM-ICOFOM. Serie Teoría Museológica Latinoamericana. Textos fundamentales.
- GALINDO, Jesús. (2015, 14 octubre). Ingeniería en Comunicación Social de los museos: de la tradición de los sistemas de información a la innovación de los sistemas de comunicación. Segundo Encuentro de Gestión Cultural, Jalisco, México. <http://observatoriocultural.udgvirtual.udg.mx/repositorio/handle/123456789/284> (2011) *Comunicología e Ingeniería en Comunicación Social de la Promoción Cultural y los Museos En Ingeniería en comunicación social y promoción cultural* (pp. 235-248). Rosario: Homo Sapiens Ediciones.
- GARCIA, Rolando. (2006). *Sistemas complejos. Conceptos, método y fundamentación epistemológica de la investigación interdisciplinaria*. Barcelona: Editorial Gedisa.
- LACOUTURE, Felipe. (1997). La estructuración conceptual de la Gaceta de Museos. *Gaceta de Museos*. Órgano informativo del Centro de Documentación Museológica 8, p. 8-9. (1983). *Ecomusée, typologie et caractéristiques*. Icofom. Study Series 4, (Addenda 2). ICOFOM - ICOM-UNESCO.

- MORALES, Luis. (2015). La mediación cultural del museo. Tendencias de la Museología en América Latina. Articulaciones, Horizontes, Diseminaciones, (pp. 120-132). Disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6068/6923>
- Movimiento Internacional para una Nueva Museología. (1° agosto, 2020). Declaración de LUGO-LISBOA. XX Conferencia Internacional galaico-portuguesa MINOM-ICOM. Hacia una Museología 4D: social, ambiental, política y económicamente sostenible. Disponible en <http://www.minom-icom.net/noticias/declaracion-lugo-lisboa-galego-castellano-portugues>
- PINOCHET, Carla. (2016). Derivas Críticas del Museo en América Latina. México: Siglo XXI Editores-UNAM-UAM- UDLAP.
- RIBOTTA, Eduardo. (2018). ¿La definición del museo o el museo que nos define? En Bruno Brulon Soares, Karen Brown & Olga Nazor (Eds.) Definir los museos del siglo XXI: experiencias plurales. (p.51- 58). Presentado originalmente como ponencia de los simposios del ICOFOM en Buenos Aires, Río de Janeiro y St. Andrews. Disponible en [http://network.icom.museum/fileadmin/user\\_upload/minisites/icofom/images/Icofom\\_mono\\_Museo\\_version\\_numerique\\_02.pdf](http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icofom/images/Icofom_mono_Museo_version_numerique_02.pdf)
- SABIDO, Alejandro. (2015). Museología-presencia-dispositivo. En Luis Gerardo Morales (Ed.) Tendencias de la Museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones (pp.164-176). Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía- INAH. Presentado originalmente como ponencia en el Seminario Permanente de Museología de América Latina. Disponible en <https://revistas.inah.gob.mx/index.php/digitales/article/view/6071/6926>
- SABIDO, Alejandro, Avila, Norma, Manjarrez, Suzana & Valverde, Héctor. (2017, 29 septiembre). Towards a Poetic of the Needs: Beyond operator's role. [poster]. 40avo.Simposio ICOFOM y 25avo. Encuentro Regional ICOFOM-LAM. La Habana, Cuba.
- TURRENT, Lourdes. (2004). Comentarios al concepto "Proceso museal". En Gaceta de Museos. Noviembre (Sup. 1), p. 38-45. CNME-INAH. (1998). El objeto de estudio de la museología. En Gaceta de Museos. Órgano informativo del Centro de Documentación Museológica 9, p. 5-10.

## **MESA 02**

**Revisitando a los clásicos: Año Nelly Decarolis**

**Revisitando os clássicos: Ano Nelly Decarolis**

**Revisiting the classics: Nelly Decarolis Year**

## Mesa 02

### Revisitando a los clásicos: Año Nelly Decarolis

#### Reporte: Raquel Pontet

Museóloga y docente (Uruguay). Miembro de la Junta de ICOFOM LAC

En este XXVIII Encuentro de ICOFOM LAC, la Mesa “Revisitando los clásicos” estuvo dedicada al estudio de la obra de la argentina Nelly Decarolis, destacada teórica de la museología y además cofundadora de ICOFOM LAC. Es conservadora, museóloga y licenciada en Ciencias Antropológicas en la Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires.

La mesa “Revisitando los clásicos” tuvo su primera edición en 2015 en el XXIII Encuentro de ICOFOM LAC, que en aquel momento tomó al checo Zbyněk Stránský para su estudio<sup>1</sup>. A partir de ese año la Mesa adquirió carácter permanente en los Encuentros, decidiéndose en la asamblea de cada año qué teórico sería revisitado en el Encuentro siguiente. Así, el Encuentro de 2016 realizado en Ouro Preto<sup>2</sup> se dedicó a Norma Rusconi; el Encuentro de 2017 realizado en La Habana, a la obra de Waldisa Rússio; el de 2018 en Asunción, a Felipe Lacouture y el encuentro de 2019 realizado en Guatemala, se dedicó a Marta Arjona.

“Revisitando los clásicos” permite profundizar la mirada hacia el interior de nuestra región, para hacer relecturas de las contribuciones teóricas de los y las profesionales de la región, revalorarlas y reconocerlas tanto en ámbitos de estudio de los museos como en ámbitos académicos.

#### Los panelistas

Esta mesa del XXVIII Encuentro tuvo lugar el día 5 de noviembre de 2020 y contó con la participación de cuatro panelistas: Luis Alegría de Chile, Lucia Astudillo de Ecuador, Karina Durand de México y Eva Guelbert de Argentina, con la coordinación de Raquel Pontet, de Uruguay. En este reporte se señalan de manera sumaria los aspectos principales de sus intervenciones.

---

<sup>1</sup> ICOFOM LAM. (2015) *XXIII ICOFOM LAM Panamá 2015*. [http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/ACTAS\\_ICOFOM\\_LAM\\_2015\\_PANAMA.pdf](http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/ACTAS_ICOFOM_LAM_2015_PANAMA.pdf)

<sup>2</sup> ICOFOM LAM. (2016) *XXIV Encontro do ICOFOM LAC Ouro Preto 2016*. [http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/MusealidadyPatrimonioenlaTeori\\_aMuseolo\\_gicaLati noamericanaydelCaribe.pdf](http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/MusealidadyPatrimonioenlaTeori_aMuseolo_gicaLati noamericanaydelCaribe.pdf)

Luis Alegría en su presentación “El pensamiento museológico de Nelly Decarolis: claves para una lectura generacional”, nos ubicó en el entorno latinoamericano y en 40 años de producción teórica en los que la homenajeadada ha tenido muy significativa relevancia. Luis Alegría se aproximó al pensamiento de Decarolis tomando en cuenta los contextos de producción teórica de la museología regional en el interior del poscolonialismo, que al mismo tiempo contenía y contiene la colonialidad en los enfoques teóricos<sup>3</sup>. También se refirió a la idea de generación y “consciencia generacional”<sup>4</sup>, lo que dio lugar a interesantes preguntas e intervenciones de parte de los participantes del Encuentro.

Por otro lado, el panelista expresó que Decarolis puso sus esfuerzos y sus redes para ampliar las fuentes de conocimiento. Así conjuntamente con ICOFOM hizo posible que vinieran a Latinoamérica teóricos europeos como Desvallées haciendo con ello una apropiación activa de lo que seleccionaba en otras latitudes, en este caso en Francia, sin dejar de mirar, además, hacia al Este Europeo. Hablar de su pensamiento museológico, señaló Alegría, significa caracterizar sus ideas, acciones, sus redes, todo lo que ella unifica en una elaboración teórica y en un contexto desde el cual pensar el museo.

Los aspectos que Lucía Astudillo evocó en su presentación “Nelly Decarolis, una vida dedicada a la museología”, tienen la particularidad de transmitir proximidad con el trabajo de la teórica que estamos revisitando. Habló de la creación de ICOFOM LAM en 1989, liderada por Nelly Decarolis y Tereza Scheiner que ocurrió en el Encuentro de La Haya, lo que significó una gran contribución al diálogo y a la discusión Regional sobre Museología.

Fue estimulante conocer por Astudillo misma (quien ha acompañado en forma continuada los encuentros de ICOFOM LAM), que en su visión se están cumpliendo los propósitos de las dos fundadoras en cuanto a propiciar el pensamiento museológico latinoamericano, así como también el objetivo de que los profesionales y trabajadores de museos se ocupen del campo teórico. La panelista hizo notar cómo Decarolis promovió el diálogo interregional entre los especialistas de nuestra Latinoamérica y el Caribe y que lo hizo por medio de Cartas, Declaraciones y Manifiestos del ICOFOM LAM, todo esto con su tenacidad característica, con dedicación, amor y con la energía que pone para lograr los objetivos y el apoyo al ICOFOM LAC.

Por su parte Karina Durand en la presentación “Entre paisajes museológicos... de la mano de Nelly Decarolis”, partió de un texto de la misma, que usara como disparador del debate del XIII Encuentro del ICOFOM LAM. Los contenidos de ese texto referían a los espacios de significación cultural. La ponente tomó luego la definición de Unesco de paisaje cultural “asociativo”, referido a aspectos religiosos, artísticos o

---

<sup>3</sup> En relación a los temas de la museología, el poscolonialismo y colonialidad, Alegría hacía referencia a Brulon (1995).

<sup>4</sup> Alegría se refirió a este concepto trabajado por Leccardi y Feixa (2011).



culturales relacionados con los elementos del medio ambiente. Contrastó ambos conceptos y encontró allí que Decarolis concibió un peregrinar académico para el encuentro de Antigua, visitando espacios de significación cultural, paisajes culturales, como si fuera un recorrido por la geografía latinoamericana, de modo que fue despertando un sentido de unión y solidaridad entre los miembros del ICOFOM LAM. La ponente rememoró los múltiples encuentros realizados en diferentes países de la región y señaló que el trabajo de nuestra homenajeadora en estas instancias permitió compartir experiencias, conocerse más y legar el patrimonio museológico a las próximas generaciones. Volviendo a la metáfora de peregrinación Durand cerró con la idea de que conocer y estudiar ese patrimonio es un viaje de la mano de Nelly Decarolis, un viaje que siempre recomienza.

Eva Guelbert, en “Semblanza de una visionaria: Dra Nelly Decarolis”, subrayó el carácter de trabajadora incansable de esta teórica de formación basada en quienes dieron base al pensamiento Museológico Contemporáneo, situando a Decarolis en el contexto histórico de la Museología contemporánea. Mencionó su pertenencia a la segunda generación de investigadores en Teoría museológica e indicó que es una adelantada por la vigencia de su pensamiento. Nos recordó que fue creadora del Arggroup, Grupo de investigadores, cuya misión era la revisión y selección de textos teóricos con el fin de recomendarlos a profesionales, Institutos de formación y Universidades.

### **Coincidencias para el cierre**

En términos generales observamos que los panelistas coincidieron ampliamente en calificar la relevancia del trabajo de Nelly Decarolis para la región. Destacaron su prolongada y sostenida contribución a los fundamentos teóricos de la museología de Latinoamérica y el Caribe; su labor académica; su trabajo en los museos, y el aporte que realizó integrando el Board y la presidencia de ICOFOM LAC en repetidas oportunidades.

También se refirieron a la multiplicidad de temas de la museología que ella trabajó, siendo algunos: el tratamiento de objetos museales, el lenguaje museológico; el patrimonio material e inmaterial; la integralidad; museología y comunidades virtuales; así como la multiculturalidad, etnicidad, género y minorías sociales reflejadas en la cultura y actividad museal.

Resaltaron también el estímulo permanente que ella ha dado y da a colegas, y lo que ello significa en la promoción del pensamiento y la reflexión sobre el trabajo que se realiza en los museos, ámbito en el que siempre lanzó líneas disparadoras de ideas y caminos en los que trabajar y en los que desarrollar el pensamiento

Finalmente, señalamos que hubo nutrida participación de los colegas asistentes a estas presentaciones de la Mesa 2, quienes las calificaron como muy emotivas, al mismo tiempo que enriquecedoras y alentadoras

para la profundización del conocimiento de la producción teórica de Latinoamérica y el Caribe.

## Mesa 2

### Revisitando os clássicos: Ano Nelly Decarolis<sup>5</sup>

**Relatoria: Raquel Pontet**

Museóloga e professora (Uruguai). Membro do *Board* do ICOFOM LAC

Nesta XXVIII Reunião do ICOFOM LAC, a Mesa Redonda "Revisitando os Clássicos" foi dedicada ao estudo do trabalho da argentina Nelly Decarolis, uma notável teórica da museologia e co-fundadora do ICOFOM LAC. Ela é curadora, museóloga e é formada em Ciências Antropológicas pela Faculdade de Filosofia e Letras da Universidade de Buenos Aires.

A mesa "Revisitando os clássicos" teve sua primeira edição em 2015 na XXIII Reunião do ICOFOM LAC, que naquela edição elegeu o tcheco Zbyněk Stránský para estudo<sup>6</sup>. A partir daquele ano, a Mesa passou a ter caráter permanente nos Encontros, com a assembleia de cada ano decidindo qual teórico seria revisto no Encontro seguinte. Assim, o Encontro 2016, em Ouro Preto<sup>7</sup>, foi dedicado a Norma Rusconi; o Encontro 2017, em Havana, à obra de Waldisa Rússio; o Encontro 2018, em Assunção, a Felipe Lacouture; e o Encontro 2019, na Guatemala, a Marta Arjona.

"Revisitando os clássicos" nos permite olhar mais de perto o interior de nossa região, reler as contribuições teóricas dos profissionais da região, reavaliá-las e reconhecê-las tanto no campo dos estudos museológicos quanto nas esferas acadêmicas.

#### Os painelistas

Esta mesa redonda do XXVIII Encontro foi realizada em 5 de novembro de 2020, com a participação de quatro membros do painel: Luis Alegría, do Chile, Lucia Astudillo, do Equador, Karina Durand, do México e Eva Guelbert, da Argentina, coordenada por Raquel Pontet, do Uruguai. Este relatório resume os principais aspectos de suas intervenções.

Luis Alegría em sua apresentação "O pensamento museológico de Nelly Decarolis: chaves para uma leitura geracional", nos situou no ambiente

---

<sup>5</sup> Tradução: Manuelina Maria Duarte Cândido.

<sup>6</sup> ICOFOM LAM. (2015) XXIII ICOFOM LAM Panamá 2015. [http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/ACTAS\\_ICOFOM\\_LAM\\_2015\\_PANAMA.pdf](http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/ACTAS_ICOFOM_LAM_2015_PANAMA.pdf)

<sup>7</sup> ICOFOM LAM. (2016) XXIV Encontro do ICOFOM LAC Ouro Preto 2016. [http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/MusealidadyPatrimonioenlaTeori\\_aMuseolo\\_gicaLati noamericanaydelCaribe.pdf](http://icofom.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/18/2018/12/MusealidadyPatrimonioenlaTeori_aMuseolo_gicaLati noamericanaydelCaribe.pdf)

latino-americano e em 40 anos de produção teórica nos quais a homenageada teve uma relevância muito significativa. Luis Alegría abordou o pensamento de Decarolis, levando em conta os contextos de produção teórica da museologia regional dentro do pós-colonialismo, que ao mesmo tempo continua e contém a colonialidade em suas abordagens teóricas<sup>8</sup>. Ele também se referiu à ideia de geração e "consciência geracional"<sup>9</sup>, o que deu origem a perguntas e intervenções interessantes por parte dos participantes do Encontro.

Por outro lado, o panelista expressou que Decarolis colocou seus esforços e redes para ampliar as fontes de conhecimento. Assim, juntamente com o ICOFOM, ela tornou possível que teóricos europeus como Desvallées viessem à América Latina, fazendo com ele uma apropriação ativa do que selecionava de outras latitudes, neste caso a França, enquanto também olhava para a Europa Oriental. Falar de seu pensamento museológico, apontou Alegría, significa caracterizar suas ideias, suas ações, suas redes, tudo o que ela unifica em uma elaboração teórica e em um contexto a partir do qual pensa o museu.

Os aspectos que Lucía Astudillo evocou em sua apresentação "Nelly Decarolis, uma vida dedicada à museologia", têm a particularidade de transmitir proximidade com o trabalho da teórica que estamos revisitando. Ele falou da criação da ICOFOM LAM em 1989, liderada por Nelly Decarolis e Tereza Scheiner, que teve lugar no Encontro de Haia, o que significou uma grande contribuição para o diálogo e para a discussão regional sobre museologia.

Foi estimulante aprender com a própria Astudillo (que tem acompanhado continuamente as reuniões do ICOFOM LAM) que, em sua opinião, os objetivos das duas fundadoras em termos de fomentar o pensamento museológico latino-americano, bem como o objetivo de engajar profissionais e trabalhadores de museus no campo teórico, estão sendo cumpridos. A panelista observou como Decarolis promoveu o diálogo inter-regional entre especialistas de nossa América Latina e Caribe e que o fez através de Cartas, Declarações e Manifestos da ICOFOM LAM, tudo com sua tenacidade característica, dedicação, amor e energia para alcançar os objetivos e o apoio da ICOFOM LAC.

A apresentação de Karina Durand "Entre paisajes museológicos... de la mano de Nelly Decarolis" foi baseada em um texto de Nelly Decarolis, que ela usou como deflagrador para o debate no XIII Encontro do ICOFOM LAM. O conteúdo deste texto se referia a espaços de significado cultural. Em seguida, a palestrante tomou a definição da Unesco de paisagem cultural "associativa", referindo-se a aspectos religiosos, artísticos ou culturais relacionados a elementos ambientais. Ela contrastou os dois conceitos e descobriu que Decarolis concebeu uma peregrinação acadêmica para o encontro de Antígua, visitando espaços de significado

---

<sup>8</sup> Em relação aos temas da museologia, do pós-colonialismo e da colonialidade, Alegría fazia referência a Brulon (1995).

<sup>9</sup> Alegría referiu-se a este conceito trabalhado por Leccardi y Feixa (2011).

cultural, paisagens culturais, como se fosse uma viagem pela geografia latino-americana, despertando assim um senso de união e solidariedade entre os membros do ICOFOM LAM. A oradora lembrou as muitas reuniões realizadas em diferentes países da região e apontou que o trabalho de nossa homenageada nestas instâncias tornou possível compartilhar experiências, conhecer-se melhor e legar o patrimônio museológico às gerações futuras. Voltando à metáfora da peregrinação, Durand fechou com a ideia de que conhecer e estudar esta herança é uma viagem pelas mãos de Nelly Decarolis, uma viagem que sempre recomeça.

Eva Guelbert, em "Semblanza de una visionaria: Dra Nelly Decarolis", sublinhou o trabalho incansável desta teórica, cuja formação repousou naqueles que lançaram as bases do pensamento museológico contemporâneo, situando Decarolis no contexto histórico da museologia contemporânea. Ela mencionou que pertencia à segunda geração de pesquisadores em teoria museológica e indicou que era uma precursora em termos da validade de seu pensamento. Ela nos lembrou que foi a criadora do Arggroup, um grupo de pesquisadores cuja missão era revisar e selecionar textos teóricos a fim de recomendá-los a profissionais, institutos de treinamento e universidades.

### **Coincidências para o fechamento**

Em termos gerais, observamos que os entrevistados concordaram amplamente sobre a relevância do trabalho de Nelly Decarolis para a região. Eles destacaram sua longa e consistente contribuição aos fundamentos teóricos da museologia na América Latina e no Caribe; seu trabalho acadêmico; seu trabalho em museus, e a contribuição que ela fez como membro do Board e Presidente do ICOFOM LAC em várias ocasiões.

Eles também se referiram à multiplicidade de tópicos de museologia em que ela trabalhou, incluindo: o tratamento de objetos museológicos; linguagem museológica; patrimônio tangível e intangível; integralidade; museologia e comunidades virtuais; assim como multiculturalismo, etnia, gênero e minorias sociais refletidas na cultura e atividade museológica.

Também destacaram o incentivo permanente que ela tem dado e continua dando aos colegas, e o que isto significa na promoção do pensamento e da reflexão sobre o trabalho realizado nos museus, uma área na qual ela sempre lançou linhas de ideias e caminhos para trabalhar e para desenvolver o pensamento.

Finalmente, gostaríamos de salientar que houve um alto nível de participação dos colegas nestas apresentações da Mesa 2, que as descreveram como muito comovedoras, além de enriquecedoras e encorajadoras para o aprofundamento do conhecimento da produção teórica da América Latina e do Caribe.

# Entre Paisajes Museológicos...

## Una travesía en homenaje a Nelly Decarolis

Karina R. Durand Velasco<sup>1</sup>

ICOM México, AVICOM

krdurandv@gmail.com

### Resumen

La reflexión que mueve el espíritu de este trabajo es un homenaje a la museóloga argentina Nelly Decarolis como precursora del Subcomité Regional del ICOFOM en América Latina y el Caribe, así como teórica y activista de rutas de turismo cultural museológico, entre otros méritos.

Estas rutas, que se desarrollaron con la asistencia a los encuentros anuales concertados y programados por el Subcomité Regional, propiciaron una cátedra vivencial con los propios protagonistas de la museología y los museos de nuestra región, la investigación *in situ* de casos de musealización del patrimonio, así como la generación, anual y de manera colegiada, de contenidos de teoría museológica.

Todas estas experiencias fueron resultado de una metodología que conllevó, entre otros procesos, la elaboración de un sumario en formato de carta o declaración, con los postulados emitidos y acordados por los participantes al final de las jornadas. Estos escritos recogieron, en cada rincón de nuestra geografía, valiosas y originales aportaciones del pensamiento museológico latinoamericano.

Las rutas de turismo cultural museológico que aquí postulo las sitúo entre los años 1991 y 2007, periodo en el que participé activamente como miembro del ICOFOM LAM y, por unos años, tuve el honor de formar parte de su Comité Asesor. (ICOFOM LAC por acuerdo desde 2019). Nuestro texto es un breve compendio de aquellos recuerdos y de los orígenes de este Subcomité Regional.

Agradezco al ICOFOM LAC el espacio que ahora nos dedican para dejar un testimonio más de esta práctica de la museología latinoamericana que nos fue posible ejercer y que nos permitió transitar, una y otra vez, de la

---

<sup>1</sup> Con un sincero agradecimiento a la museóloga Olga Nazor, expresidenta del ICOFOM LAC por su amistad, consideración e incondicional apoyo para hacer posible mi participación en este sentido tributo. Vaya igualmente un saludo a la actual Mesa Directiva del ICOFOM LAC por su compañerismo, así como por la encomiable labor de divulgación y difusión que vienen realizando.

praxis a la teoría y de la teoría a la praxis, en un verdadero laboratorio de creación y comprobación científica.

**Palabras Clave:** Museología; Metodología; Ruta cultural; Itinerario académico; Desarrollo Sostenible; Experiencia Museológica; Teoría y Praxis

### **Abstract**

The thought that inspired this work is a tribute to the Argentine museologist Nelly Decarolis as the precursor of the Regional Subcommittee of ICOFOM in Latin America and the Caribbean, as well as theorist and activist of museological cultural tourism routes, among other merits and achievements.

These museological tourism routes, which were developed by attending the annual meetings of the Regional Subcommittee, who arranged and scheduled them, provided an experiential lecture with the protagonists of museology and museums in our region; *in situ* research of cases of heritage musealization, as well as the generation, on an annual basis and in a collegial manner, of contents of museological theory.

All these experiences were the result of a methodology that involved, among other processes, the preparation of a summary, in the form of a letter or declaration, with the postulates issued and agreed upon by the participants at the end of the workshops. These writings collected, in every corner of our geography, valuable and original contributions of Latin American museological thought.

The museological cultural tourism routes that I highlight here were developed between 1991 and 2007, a period in which I actively participated as a member of ICOFOM LAM and, for a few years, I had the honor of being part of its Advisory Committee. (ICOFOM LAC by agreement since 2019). Our text is a brief summary of those memories and the origins of this Regional Subcommittee.

I thank the ICOFOM LAC for the space they now dedicate to us to leave one more testimony of this practice of Latin American museology that we were able to exercise and that allowed us to move, time and time again, from praxis to theory and from theory to praxis, in a true laboratory of creation and scientific verification.

**Keywords:** Museology; Methodology; Cultural Route; Academic itinerary; Sustainable Development; Museological Experience; Theory and Praxis.

### **Resumo**

A reflexão que impulsiona o espírito deste trabalho é uma homenagem à museóloga argentina Nelly Decarolis como precursora do Subcomitê Regional do ICOFOM na América Latina e no Caribe, e como teórica e ativista dos trajetos de turismo cultural museológico, entre outros méritos.

Estes trajetos, realizados através da participação nas reuniões anuais organizadas e programadas pelo Subcomitê Regional, levaram a uma palestra experimental com os protagonistas da museologia e dos museus da nossa região, e da pesquisa in situ da musealização do patrimônio, assim como a geração, anual e colegiada, do conteúdo da teoria museológica.

Todas estas experiências foram o resultado de uma metodologia que envolveu, entre outros processos, a elaboração de um resumo, na forma de carta ou declaração, com os postulados emitidos e acordados pelos participantes ao final dos workshops. Estes escritos recolheram, em cada canto de nossa geografia, contribuições valiosas e originais do pensamento museológico latino-americano.

Os trajetos de turismo cultural museológico que postulo aqui foram realizadas entre 1991 e 2007, período no qual eu participei ativamente como membro do ICOFOM LAM e tive a honra de fazer parte do seu Comitê Consultivo. (ICOFOM LAC por acordo desde 2019). Nosso texto é um breve resumo dessas memórias e das origens deste Subcomitê Regional.

Agradeço ao ICOFOM LAC pelo espaço que agora nos dedicam para deixar mais um testemunho desta prática da museologia latino-americana que pudemos exercer e que nos permitiu passar, uma e outra vez, da práxis à teoria e da teoria à práxis, em um verdadeiro laboratório de criação e verificação científica.

**Palavras-chave:** Museologia; Metodologia; Rota Cultural; Itinerário Acadêmico; Desenvolvimento Sustentável; Experiência Museológica; Teoria e Praxis

-|-

*“Los espacios de significación cultural enriquecen la existencia de los pueblos; proporcionan un profundo sentido de unión con las comunidades y con el entorno; con el pasado que recupera la memoria y con las experiencias compartidas, revelando valores estéticos, históricos, científicos, sociales y espirituales. Preservarlos y difundirlos es una función social que nos debe mantener unidos (...) es la apropiación del legado recibido (...) con el que convivimos en el presente y que tenemos la obligación de transmitir a las generaciones venideras.” (Decarolis, p. 2, 2004a)*

Este es el postulado que Nelly Decarolis plasmó en el “texto para el debate” en el que fuera el XIII Encuentro del ICOFOM LAM que se llevó a cabo el año 2004 en La Antigua, Guatemala. Habíamos leído y comentado este documento en las sesiones de trabajo por grupos que implicaba la



rigurosa metodología del Subcomité Regional del ICOFOM en América Latina y el Caribe (ICOFOM LAM).<sup>2</sup>

Acudíamos entonces al llamado de nuestra Presidenta Honoraria Nelly Decarolis, para una travesía más, entre paisajes museológicos, paisajes naturales, culturales, académicos, históricos, sensoriales, espirituales...

De la mano de la Licenciada Decarolis y una representación de los delegados se escribió la llamada *Carta de La Antigua*, llevando el nombre de esta ciudad que nos dio cobijo y que es un hermoso relicario de los siglos virreinales. El evento transcurría entre ruinas telúricas centenarias que se dibujan en sus calles empedradas. Aquellos muros, revestidos de leyendas y crónicas, conservarán también nuestros decires, en diversos idiomas, con diferentes prácticas museales, con variados contextos teóricos, referidos todos al tema toral que nos reunía: “Museología y patrimonio intangible en América Latina y el Caribe, una visión integradora.”<sup>3</sup>

El Subcomité Regional efectuaba estos episodios cada año durante los cuales se analizaba un tópico central y subtemas derivados. El programa se refería a contenidos definidos en concordancia con temas señalados por el ICOFOM y/o de interés del ICOM. Con este vital sustento académico el procedimiento se desarrollaba en dos fases durante las reuniones. Por un lado, invitados y miembros del Subcomité presentaban conferencias magistrales y paneles que exponían reflexiones teóricas y estudios de caso en torno al tema a estudiar. Igualmente, había el formato de talleres vespertinos donde los participantes, organizados en equipos de análisis y con un franco diálogo horizontal, discutían documentos escritos *ex profeso*. Estos fueron los “textos para el debate” que se recibían con antelación, incluso se llegaron a traducir al español o el portugués según el caso. Con esta metodología, cada mesa de estudio elegía democráticamente un coordinador y un secretario quienes anotaban las ideas principales y conclusiones que se emitían y acordaban por cada tema revisado. Los representantes entregaban los escritos a las coordinadoras generales, con las que se organizaba “una fuerza de tarea” para la redacción final. Al terminar la jornada quedaba un sumario de aquellas frescas líneas y postulados, en formato de carta o declaración, los cuales recogieron, en cada rincón de nuestra gentil geografía, valiosas y originales aportaciones del pensamiento museológico latinoamericano.

Todos estos trabajos en conjunto con los designados “textos base”, de contenido de fondo, que también se escribieron a propósito del tema de cada reunión, se preparaban en publicaciones que quedaron como memorias; en los primeros años se editaron en formato impreso y en su momento en CD. Resulta importante resaltar que los “textos” fueron respuesta a la convocatoria emitida por los organizadores de los

---

<sup>2</sup> El Subcomité Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe desde su origen ostentó las siglas ICOFOM LAM. A partir de la XXVII Reunión Anual de 2019 se aprobó en Asamblea General que sean ahora denominadas como ICOFOM LAC.

<sup>3</sup> Recordamos las cálidas atenciones de la Lic. Gladys Barrios quien fuera la anfitriona del Encuentro, y nos recibió en su calidad de Presidenta de ICOM-Guatemala.

encuentros y la mesa directiva del ICOFOM LAM a su propia membresía. Con esta fórmula, constituyen hoy un vasto e interesante acervo bibliográfico de museología en la región.

## -II-

La reflexión que mueve el espíritu de este trabajo es un homenaje a la museóloga argentina Nelly Decarolis como precursora del Subcomité Regional del ICOFOM en América Latina y el Caribe, así como teórica y activista de rutas de turismo cultural museológico, entre otros méritos. Nos referimos en esta oportunidad a la ideóloga que planificó, gestionó, facilitó y promovió el abordaje de la teoría museológica por medio de trabajo de campo en los más variados casos de estudio del tejido Latinoamericano. Estas rutas, que se desarrollaron con cada asistencia a las reuniones anuales concertadas y programadas por el ICOFOM LAM, impulsaron una cátedra vivencial con los propios protagonistas de la museología y los museos de nuestra región.

Nelly Decarolis fue fundadora del ICOMFOM LAM en 1989, en alianza con la desatacada museóloga brasileña Tereza Scheiner. Nelly, como la mayoría de los colegas la conocemos, fue su primera Presidente y desde el nacimiento del Subcomité Regional cumplió con los objetivos de promover y documentar el trabajo de investigación de la teoría museológica latinoamericana. (Nazor, 2019) En un texto elaborado en 1987, Nelly deja muy clara su línea de pensamiento y la concepción de la museología que ampliamente ha difundido y, generosamente, también ha compartido. En sus palabras, “la museología es dinámica, está en constante desarrollo y no es un cuerpo estático de conocimientos. Es una búsqueda interminable...” (Ibídem, pág. 180) Y, particularmente, dando línea a este texto, Decarolis señaló de manera concreta: “es un conjunto de hechos científicos organizados lógicamente que ponen un fuerte énfasis en el trabajo de laboratorio y de campo.” (Ibíd.)

Con estas premisas conviene especificar algunos conceptos del encuadre que proponemos. En el ámbito del IV Encuentro del ICOFOM LAM y la asamblea de la Organización Regional para América Latina y el Caribe del ICOM (ICOM LAC) que se llevaron a cabo en la Ciudad de Barquisimeto, Venezuela, en 1995, quedó plasmada una sugerente declaración: “El Museo aparece como nuevo guía del turista, en su ruta de descubrimiento de una nueva realidad”.<sup>4</sup> Y hacia aquellas nuevas realidades fue la visita y descubrimiento que se logró con las rutas de turismo cultural museológico que aquí postulo fueron en buena parte planificadas, sustentadas y encabezadas por Nelly Decarolis, las cuales nos permitieron la praxis museal, la investigación *in situ* de casos de musealización del patrimonio, así como la generación, anual y de manera colegiada, de contenidos de teoría museológica.

---

<sup>4</sup> ICOM LAC, ICOFOM LAM, ICOM Venezuela, *Acta del Encuentro Internacional Patrimonio, Museos y Turismo*, Barquisimeto, Venezuela, 23 de abril de 1995.

La cronología de este planteamiento la sitúo entre los años 1991 y 2007, periodo en el que participé activamente como miembro del ICOFOM LAM y, por unos años, tuve el honor de formar parte de su Comité Asesor. Para entonces se llevaron a cabo quince reuniones en Latinoamérica, con el pleno desarrollo de la metodología antes descrita, y con el apoyo decidido de Comités Nacionales e Internacionales del ICOM; de todo tipo de museos, organizaciones civiles, universidades, profesionales de museos, amigos de museos, voluntarios, así como de gobiernos y funcionarios locales, embajadas, empresas y demás actores que se comprometieron con esta noble causa. Presentamos en este texto algunas estampas de aquellas memorias; es apenas un compendio del pasado que deseamos también signifique un sencillo gesto para nuestros precursores. Sea propicio este espacio para brindarle un reconocimiento a Nelly Decarolis, Tereza Scheiner y al Subcomité Regional del ICOFOM en nombre de todos aquellos a los que nos fue posible participar, aprender y formarnos bajo su tutoría, en esta particular forma de hacer y entender la museología.

### -III-

La Organización Mundial del Turismo señala que “el turismo cultural es un tipo de actividad turística en la que la motivación esencial del visitante es aprender, descubrir, experimentar” (OMT, 2019, pág. 31) En este sentido, investigadores y organizaciones, desde hace unas décadas, se han ocupado en interpretar, definir y explicar nuevas categorías en el contexto del turismo cultural; mencionamos aquí dos de estos conceptos que, eventualmente, se usan como sinónimos: itinerario cultural y ruta cultural. Para los fines de esta argumentación nos referimos a la ruta cultural temática, la cual responde a criterios asignados en torno a un tema elegido y suele incluir bienes y rasgos culturales, de preservación y gestión independiente de la ejecución de la ruta, los cuales se relacionan, se visitan y se viven en cuanto al tono y mensaje del diseño de la ruta. (Martorell, 2014) Tal y como anotamos, así fueron diseñadas y ejecutadas rutas culturales museológicas bajo la coordinación de Nelly Decarolis, y los buenos auspicios del ICOFOM LAM, con la compañía y cátedra de distinguidos, apasionados y recordados colegas y profesionales de Latinoamérica. Como formalmente quedó plasmado en una moción de la Carta de Cuenca (1997),

*“Se invita a los organizadores de los encuentros del ICOFOM LAM a que propicien la planificación de recorridos y visitas opcionales a lugares de interés turístico-cultural, programados por asociaciones específicas”*

Un elemento más de nuestra discusión se refiere a los paisajes culturales en los que nos sumergimos en cada lugar que fuimos convidados y en todos sentidos experimentamos;

*“Los paisajes culturales son un reflejo vivo del territorio en el que se desarrolla una cultura, donde se conjuntan elementos biológicos,*

*físicos, históricos, sociales, culturales, cuya combinación produce realidades que identifican a cada grupo” (Serra y Salas, 2013, p. 17)*

Contrasto entonces los marcos conceptuales aquí expuestos, a lo que sumamos la base de las declaraciones y principios emitidos por Decarolis (op.cit.) citas de las cuales retomo y parafraseo sus conceptos acerca del rico intercambio que estimulan los espacios museales y culturales, de esa empatía que se genera entre comunidades y el entorno, así como la revaloración y resignificación de la memoria histórica para, con ello, crear nuevas memorias.

Con este orden de ideas, proponemos que los itinerarios académicos que nuestra homenajeada incentivó en Latinoamérica, recorriendo hospitalarios paisajes culturales, transitando a lo largo de la geografía nuestra, favoreció en los miembros del ICOFOM LAM una labor colegiada y colectiva de investigación y creación de teoría museológica. También, sutilmente y de alguna forma, se estableció un sentido de pertenencia y solidaridad entre la propia familia LAM, así como con las comunidades de los museos y espacios que fueron destinos, y con la prodigiosa ecología latinoamericana. Por medio de esta metodología se entablaron diálogos en la teoría al tiempo que se descubrieron usos y costumbres, lo que permitió un conocimiento más plural de nuestras historias. Y también nos obsequió el deber de colaborar, de crear juntos, como ahora lo hacemos, y de legar este mandato museológico y de afecto sostenible a las generaciones venideras. Planteo que el ICOFOM LAM se conformó como un colectivo que reconoció y sustentó el valor que los museos y la museología significan para el desarrollo, el entendimiento y el bienestar de nuestra región.

...Y, en esta ruta, los caminantes se pierden a la distancia pero la brecha que abrió Nelly Decarolis perdura, y siguiendo sus pasos vamos...

#### **-IV-**

Marchemos a paso discreto en este peregrinaje museal, retrocediendo en la línea del tiempo del ICOFOM LAM. Es la teoría museológica la que nos conduce y puede dar luces; así lo visualizó Nelly Decarolis en el año 2002, en Cuenca, Ecuador, cuando disertaba sobre el foro científico y académico que ahí nos congregó. Si bien la discusión versaría en torno a los nuevos paradigmas consecuencia de la presentación, exhibición y procesos derivados del uso y aplicación de las nuevas tecnologías en los museos, Nelly nos invitaba a tomar esa oportunidad para efectuar una reflexión concienzuda y colectiva sobre nuestro quehacer con la indicación de que siempre se deben tomar como base los postulados de la teoría museológica para fundamentar la práctica museal. (Decarolis, 2002) Más aún lleváramos, para la ocasión, los más llamativos ejemplos de desarrollos multimedia en museos.

Estábamos entonces en el *XI Encuentro Anual del ICOFOM LAM y el XXIV Simposio Anual del ICOFOM* con el tema “Museología y presentación: ¿original /real o virtual?” que tuvo como sede el Museo de los

Metales, una encantadora casona histórica, en esta entrañable ciudad andina. Era Cuenca, el buque insignia del ICOFOM LAM, con su incansable capitana de navío la Lic. Lucía Astudillo.<sup>5</sup> Desde este acontecimiento singular donde la más auténtica tradición, vernácula y artesanal, abrigó las manifestaciones de punta de las nuevas tecnologías multimedia, hace 18 años, la museóloga Nelly Decarolis nos dejó un mensaje para develar y ponderar con fecha de hoy; para estos años 2020 y 2021, frente a la pandemia del Covid 19, momentos en que las sociedades y sus organizaciones se han proyectado y pervivido en el ambiente digital y la virtualidad. Consecuentemente, ante esta llamada “nueva realidad”, los museos han incrementado su presencia y actividad digital hasta donde les ha resultado posible, según sus medios, recursos, apoyos y, sin duda, su creatividad.<sup>67</sup> Cito a Decarolis:

*“Es entonces cuando el público, sobrecargado de experiencias audiovisuales, recuerda las cosas para las cuales fueron creados los museos y redescubre que su único punto de venta es la presentación, la conservación y la transmisión del patrimonio de la humanidad.” (Decarolis, ibid, p 68)*

En este contexto, entendemos al patrimonio en su más amplia definición, un legado con significado colectivo, que puede ser natural, cultural, tangible, intangible, mixto; y hablamos ahora de los museos y el patrimonio en el ciberespacio, de sus nuevas formas digitales y multimedia que se han convertido, en este tiempo de pandemia del Coronavirus, en verdaderos refugios virtuales para el espíritu<sup>8</sup>; en esos espacios y medios

---

<sup>5</sup> Promotora y gestora ejecutiva de ambos eventos, así como anfitriona en su papel de directora del Museo de los Metales y la Fundación Equinoccial. Afectuosa amiga y compañera del Comité Asesor del ICOFOM LAM.

<sup>6</sup> En México, se declara el confinamiento por la pandemia del coronavirus SARS-COV2, que provoca la enfermedad COVID-19, el 23 de marzo de 2020. Los museos, sitios y recintos culturales permanecieron cerrados varios meses. En noviembre de 2020 sólo por unas semanas alrededor de un 30% de los museos reabrieron parcialmente sus puertas, teniendo la indicación gubernamental de cerrar nuevamente en diciembre del mismo año. Desde entonces su apertura ha sido intermitente, con limitadas opciones de interacción con el público visitante en sus recintos, no así en los canales digitales que se han podido ir implementando (testimonios y notas de la autora recopiladas a lo largo de la pandemia).

<sup>7</sup> El Consejo Internacional de Museos (ICOM), desde su plataforma, ha aplicado tres encuestas para conocer la situación de los museos del mundo ante la pandemia del Covid-19. Los resultados pueden tomarse como una muestra representativa. Los primeros se publicaron en mayo del 2020. A principios del otoño de 2020, en la segunda encuesta se pudo conocer el vertiginoso aumento de las actividades digitales en museos. Esta tendencia, que se incrementó notablemente entre el primer y segundo cuestionario, planteó interrogantes sobre la madurez y la sostenibilidad de estas prácticas en el futuro, particularmente en los medianos y pequeños museos locales. Para la encuesta de mayo 2021 queda manifiesto que las actividades digitales siguen en aumento, de manera exponencial; en particular, el porcentaje de instituciones que han creado nuevos canales de comunicación en línea tras el inicio del confinamiento. (ICOM, 2021)

<sup>8</sup> Parafraseando concepto mencionado en la Mesa “Los jóvenes y el futuro de nuestros museos” realizada durante la celebración del Día Internacional de los Museos; *Seminario Museos por la igualdad: diversidad e inclusión*, organizado por el ICOM-México el 18 de mayo de 2020, de manera virtual.

a donde la gente acude, se goza, se informa, se acompaña, se capacita, viaja y, ciertamente, donde ha reencontrado y resignificado su patrimonio.

**-V-**

Somos tripulantes en una expedición al pasado; ahora es el año 2000, alcanzamos un nuevo puerto museológico, es uno de esos hechos memorables de nuestro andar. Estamos en el amistoso barrio de San Cruz, una zona conurbada al oeste de la Ciudad de Río de Janeiro, noble paisaje de relatos, palmeras y sol. Es el *Ecomuseo del Quarteirão Cultural do Matadouro*, un “territorio” recuperado y rehabilitado por decisión y labor de la comunidad, sitio de coloridos usos culturales y educativos.<sup>9</sup> Fue esta una invitación para una cita plena de emociones: después de muchos años, el ICOFOM LAM se reencontraba con aquellos museólogos que se conformaron en el movimiento independiente de la Nueva Museología (MINOM). Nelly Decarolis y los anfitriones, encabezados por los entusiastas investigadores y activistas culturales Walter Vieira Priosti y Odalice Priosti<sup>10</sup>, atendieron esta asignatura pendiente: hacer un nuevo capítulo en la convivencia de vigorosas escuelas de museología en un grato entorno cultural y académico.

Reconocidos protagonistas y personalidades de la teoría museológica mundial estaban reunidos allí, departiendo en el IX Encuentro del ICOFOM LAM y el II Encuentro Internacional de Ecomuseos, afrontando el tema del momento: “Museología y Desarrollo sustentable en América Latina y el Caribe.” Y si acaso la oportunidad de interactuar con destacados museólogos anunciaba ya un festejo para todos los participantes, en mucho superó nuestro sentir el acontecimiento de clausura al que fuimos convidados, la mística inmersión e iniciación que gozamos en la escuela de samba de Santa Cruz. Esa noche fue un regalo de nuestros colegas brasileños; un ritual sublime, de danza y música, que tocó corazones y se reveló en todas las generaciones de los habitantes de este barrio que nos brindaron sus habilidades y alegría; y, con ello, también nos entregaron la motivación para tejer un manifiesto pleno de júbilo y esperanza: “El Manifiesto de Santa Cruz.” En este texto se recomienda que todos los museos contemplan la participación comunitaria y la implementación de programas de desarrollo sustentable y que, cómo línea de acción, desde el museo se deben estimular y promover en la comunidad la creación de formas sostenibles de uso del patrimonio integral en beneficio de la colectividad. (ICOFOM LAM, 2000) La declaración de Santa Cruz remite a la reconciliación entre las comunidades, sus bienes y recursos, así como su conservación y usufructo. De la misma forma, quedó nuevamente

---

<sup>9</sup> El antiguo *Matadouro*, inaugurado en 1881, fue el rastro de la Ciudad de Río. El paso de la modernidad lo dejó en desuso. En un intenso movimiento social el lugar fue retomado por las comunidades circunvecinas. En 1983, por su iniciativa, se fundó el *Núcleo de Orientação e Pesquisa Histórica (NOPH)* con el fin de investigar, preservar y divulgar la rica historia del barrio. La tradición oral ha sido una de sus principales preocupaciones y fuente de conocimiento. (comunicación personal, Odalice Prioste, 18 de mayo 2000; Prioste, 2002)

<sup>10</sup> Odalice Priosti, estimada investigadora del NOPH, museóloga precursora y reconocida líder del *Ecomuseu do Matadouro* de Santa Cruz.

recomendada, como se hiciera en instrumentos y textos científicos previos, la significativa relación y labores conjuntas de los museos, ecomuseos y museos comunitarios con la llamada Agenda 21 y el desarrollo sostenible, “aquel que satisface las necesidades del presente sin comprometer la capacidad de las generaciones futuras para satisfacer sus propias necesidades”. (Informe Brundtland en Durand, 2000, p.18) <sup>11</sup> Este es un llamado que, si antes era deseable, ahora que nuestro hábitat y sus ciclos se están devastando, y las prioridades de la existencia han cambiado, se torna en un cometido apremiante.

## -VI-

Damos un golpe de timón y la embarcación del ICOFOM LAM arriba venturosamente a una gran fiesta mexicana. Es 1998, en el atractivo recinto del Museo Dolores Olmedo, vecindado en la milenaria región del lago de Xochimilco, al sur de la Ciudad de México. Esta casa museo, entre sus importantes colecciones, es el hogar de la más grande colección de obra de caballete de los maestros Diego Rivera y Frida Kahlo. Paseando por los hermosos jardines que enseñorean su arquitectura, de una espontánea charla con Nelly Decarolis, en un segundo momento, ya estábamos hablando con autoridades, concertando una pródiga gestión y viviendo la realización de un evento que, hasta hoy, se recuerda como un antes y después de Xochimilco.

Con la cálida inteligencia que le caracteriza, la Licenciada Decarolis fue la museóloga en jefe del plan académico de esta paradigmática reunión. Se tituló, Primer Coloquio Internacional de Museología en México y el VII Encuentro Regional del ICOFOM LAM, hilados con el tema “Museos, Museología y Diversidad Cultural.” Los aguerridos almirantes de esta incursión museológica fueron Miguel Fernández Félix, entonces director del Museo Dolores Olmedo y Héctor Rivero Borrell, el Presidente del ICOM-México en ese periodo.<sup>12</sup> La meta que los organizadores mexicanos nos planteamos como un ideal logró, de manera trepidante, con mucha fibra y energía superar las expectativas. Tuvo una asistencia de más de 300 personas, con representantes de 25 países que se organizaron en cinco equipos vespertinos de trabajo. Los grupos poblados de saberes, posicionamientos y pasión, debatieron y analizaron en forma exhaustiva las líneas conceptuales que nuestra líder planteó y que en el comité académico

---

<sup>11</sup> En 1987, la Comisión Mundial sobre Medio Ambiente y Desarrollo presidida por la primer ministro de Noruega, la doctora Gro Harlem Brundtland presenta el reporte: *Nuestro futuro común*, conocido como *El Informe Brundtland*, donde se postula la definición capital de desarrollo sostenible. (Durand, 2000) La trascendencia del *Informe Brundtland* inspiró esfuerzos y acciones futuras como la llamada Cumbre de la Tierra. En 1992 se reúnen en Río de Janeiro, Brasil, 170 jefes de estado y de gobierno en la histórica Cumbre de las Naciones Unidas para discutir la situación del medio ambiente y el desarrollo en el mundo. Como resultado acuerdan la *Agenda 21*, una propuesta de alianzas entre Gobiernos y sociedad, en la que se establece que el futuro del planeta en el siglo XXI estaría basado en el desarrollo sostenible. Los países firmantes se comprometieron a instaurar políticas en este marco, así como agendas nacionales y locales. (Durand, 2000; Prazeres, 2000)

<sup>12</sup> Amigos y maestros cuya alianza y determinación hizo posible esta gala de museología y museos. Refrendamos nuestra admiración y sincero agradecimiento por su ejemplo, confianza y carisma.

mexicano sustentamos: “Museología, globalización y regionalización”; “La representación del poder en el museo” y la arena del ICOFOM, “Teoría y praxis de la museología.” Asimismo, con una amplia visión, se discutieron contenidos emergentes en dos aspectos. Por un lado, la articulación vital: “Museología, diversidad cultural y biodiversidad” con el ánimo de los compromisos precedentes por un futuro mejor para nuestras comunidades, su entorno y museos.<sup>13</sup> Por otro lado, el campo que ya representaba una cantera de posibilidades, “Museología y comunidades virtuales: el reto de las nuevas tecnologías”<sup>14</sup>, temática que fue analizada con templanza y un claro enfoque teórico, contando con la participación de miembros invitados de la mesa directiva del Comité de Nuevas Tecnologías en imagen y sonido del ICOM (AVICOM), en un cordial saludo y sustantiva colaboración entre los Comités Internacionales del ICOM.<sup>15</sup>

El Coloquio de Xochimilco fue lugar para las sesiones de los investigadores de la *Encyclopaedia Museologica* dedicados a revisar, y en su caso homologar, el lenguaje museológico. Tenían la misión indispensable de generar una mejor y asertiva comunicación de sus contenidos por medio del análisis, en los diferentes idiomas, que facilitara también su divulgación. En palabras de Nelly Decarolis “que respete e incluya términos que caracterizan la diversidad cultural de la región” (Decarolis, 2004b, p. 28)

Cuando los intensos capítulos de este suceso de museología llegaron a su fin se formó el comité de redacción que, bajo la dirección de Nelly, sintetizó las nutridas aportaciones en la *Carta de Xochimilco*, emitida en junio de 1998. Vale resaltar, con un franco enfoque de museología social, la vertiente que entonces quedó plasmada y que, actualmente, nos inquieta; parafraseando a Decarolis (2004b) es indispensable que el museo y la museología adopten nuevas formas de interpretación y de presentación, con el fin de poner en valor la riqueza cultural que encierran la multiplicidad y las diferencias. La diversidad cultural, tanto en su

---

<sup>13</sup> El desarrollo sostenible estaba a flor de piel entre la comunidad asistente. Varios de los delegados habían participado e incluso encabezado la magna reunión Hemisférica, “Cumbre de Museos de América, museos y comunidades sustentables” que se celebró dos meses antes en San José Costa Rica, en abril de 1998. Los delegados de 32 países del Hemisferio, al finalizar, presentamos una “Agenda para la Acción” en la que se sintetizan las conclusiones y recomendaciones de la Cumbre. (ICOM LAC, *et al*, 1998). Los asistentes al primer Coloquio Internacional de Museología en México y el VII Encuentro Regional del ICOFOM LAM respaldaron este imperativo y conformaron una facción dedicada a los temas de biodiversidad, desarrollo sostenible y museos.

<sup>14</sup> Temática introducida a la agenda del ICOFOM LAM por quien suscribe, sustentada en la experiencia y contenidos derivados de mi participación en el AVICOM y con un grupo de especialistas del “Capítulo profesional SIGGRAPH Ciudad de México”, *Capítulo internacional de Interés Especial en Graficación por Computadora*. El antecedente de esta relación se remite a 1995. Fue con este equipo que elaboramos el *Web Museo de Latinoamérica*, primer museo virtual de México en Internet, gracias al total apoyo del ICOFOM LAM (Durand, 1995)

<sup>15</sup> Invitados especiales: Michael Faber (Alemania-Vicepresidente del AVICOM) y Claude Camirand (Coordinador del AVICOM en Canadá). El AVICOM, en una reciente y actual moción de su Mesa Directiva reconceptualizó el significado de sus siglas, situándose ahora como el Comité Internacional del Audiovisual, Nuevas Tecnologías y Medios Sociales del ICOM (AVICOM). Resolución aprobada por el Consejo Ejecutivo del ICOM en 2017.



representación tangible como intangible, en conjunto con la biodiversidad son partes esenciales del patrimonio integral de la humanidad. El mensaje se subraya con dos claros apuntes de *La Carta de Xochimilco*: el cometido de promover la actualización de aquellos contenidos referidos a las perspectivas de multiculturalidad, etnicidad y minorías sociales, así como el procurar que el museo formule propuestas y ofrezca alternativas que fortalezcan a la sociedad civil, tomando en cuenta las perspectivas de género. (ICOFOM LAM, 1998)

Sólo unos meses después, de los históricos canales y chinampas de Xochimilco llegamos hasta las antípodas, para acudir a la XVIII Conferencia General del ICOM que se llevó a cabo en la Ciudad de Melbourne, Australia. Llevamos la embajada de presentar con los mejores auspicios nuestra *Carta* y sus aportaciones en el pleno de la Asamblea del ICOM. Resalto aquí, ésta fue una travesía y aporte de hace más de 20 años y en aquella epístola de Xochimilco se declaraba:

*advertir que los procesos de renovación del mundo actual hacen necesaria la continua redefinición de las funciones sustantivas de los museos, comprometiendo a sus profesionales a promover el desarrollo de la museología y su aplicación en la praxis social (ICOFOM, 1998)*

¿Nos arrojábamos desde entonces hacia una nueva definición de museo? Ciertamente ya se manifestaba una necesidad de explorar más allá de los mapas conocidos y era menester aventurarse para hacerlos nuevos.

## **-VII-**

Conocí a Nelly en 1991, como resultado de sus tenaces iniciativas de difusión. Nelly Decarolis y Tereza Scheiner editaban entonces un boletín que promovía los primeros esfuerzos, contenidos y noticias del naciente Subcomité Regional del ICOFOM; era esa una gacetilla que se distribuía en español y portugués, por la añorada vía del correo postal, a todos los museos y museólogos latinoamericanos a su alcance. Por más sencilla que fuera su factura siempre presentaba artículos originales de fondo; así que, desde entonces la teoría museológica regional se hizo andariega.

En el Boletín ICOFOM LAM número 2 del año I (1991) se publicó la convocatoria para asistir al Simposio Anual del ICOFOM con sede en el *Museo Alimentarium* de Vevey, una hermosa villa a las orillas del lago Lemán, en Suiza. La oportunidad de los subsidios ofrecidos fue el pasaporte para aprender museología, a través de un viaje extraordinario, a lo largo de sesiones, clases magistrales, así como originales presentaciones en los museos, cantones, ciudades, y escenarios de los famosos paisajes naturales y culturales de la confederación Suiza. Este itinerario académico y, como venimos discutiendo, novedosa iniciativa de turismo museológico y cultural del ICOFOM, tuvo como tema: "El lenguaje

de la exposición” y estuvo bajo la dirección y conducción del dinámico y vanguardista museólogo Martín R. Schärer.<sup>16</sup>

Las vivencias de ese episodio se pueden expresar puntualmente con las palabras que Nelly aportó en su “texto base”, precisamente, para este Simposium del ICOFOM; nos referimos a su argumentación sobre como las temáticas de planeación, diseño y lenguaje de la exhibición se relacionan y tienen repercusión en el público (Decarolis, 1991, p. 34) “Las personas forman una “*Gestalt*” a partir de fragmentos y piezas de información, unificándolos en algo que es más que la suma de las partes.”<sup>17</sup> Y sí, lo que aprehendimos en esa aventura nos trascendió; son recuerdos de los sorprendentes espacios museológicos en los que navegamos, fueran las creaciones de arte contemporáneo entre los picos de los Alpes, hasta las seductoras exhibiciones en un Museo Etnográfico, o las demostraciones y anécdotas en sus históricas edificaciones y plazoletas. Memorias de olor a mucho frío y una sensación térmica de bosque y lago apacible; del tacto emocionante de la nieve y los colores vibrantes de las sonrisas en la babel que fue la reunión y que, con todo, selló un pacto. Y allí, la permanente y afectuosa presencia de Nelly como tutora.

Siempre gracias por tanta generosidad, amistad y buena luz...

## Epílogo

Agradezco al ICOFOM LAC el espacio que nos dedican para dejar un testimonio más de una práctica de la museología latinoamericana que nos fue posible ejercer y nos permitió transitar, una y otra vez, de la praxis a la teoría y de la teoría a la praxis, en un verdadero laboratorio de creación y comprobación científica. (Bellaigue, 1993) Por un poco de más de 15 años, podemos considerar que fue a tres generaciones de profesionales de museos e investigadores que esta metodología nos cautivó, nos motivó, nos dio bases para sustentar nuestros proyectos y estudios de caso, al igual que nos permitió documentarlos, demostrarlos, analizarlos y ofrecerlos como una contribución decorosa a la teoría museológica general. Celebramos esta apuesta del Comité Internacional de Museología del ICOM, ICOFOM.

Por ahora alcanzamos nuestro destino; si bien apenas llegamos, el viaje de nuevo comienza. Entre paisajes museológicos, naturales,

---

<sup>16</sup> Director del Museo Alimentarium (hasta 2010) Museo de la Alimentación de la Fundación Nestlé, Vevey, Suiza.

<sup>17</sup> Conceptos tomados de la corriente de la psicología positiva donde las percepciones y experiencias se proyectan, se entienden y se pueden comprender de manera holística en los individuos; desde la toma de conciencia, el contacto interior, hasta la trascendencia del medio en que estamos inmersos. Axioma: el todo es más que la suma de las partes. Notas y conceptos en Durand, K. y A. Martínez (2002). Un día de clases en el Museo, Alternativa en el establecimiento de vínculos entre el museo y su comunidad en: *Gaceta de Museos, Segunda Época, No. 26-27 Abril-Septiembre, 2002. Órgano informativo del Centro de Investigación, Documentación e Información museológica*. México, INAH, pp. 44-51. Stevens, J. O. (1996) *El darse cuenta. Sentir, imaginar, vivenciar. Ejercicios y experimentos de terapia gestáltica*. [trad. Martín Bruggandieck]. Chile. Editorial Cuatro vientos.

culturales, académicos, históricos, sensoriales, espirituales, digitales, virtuales, de memorias... los caminantes se pierden a la distancia pero la brecha que abrió Nelly Decarolis perdura, y siguiendo sus pasos vamos...

Naucalpan, Estado de México

Verano-Otoño 2021

## Referencias

- BELLAIGUE, M. (1993) El desafío museológico en: *ICOFOM LAM* Boletín editado por el grupo regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe. Año III no. 6/7. Buenos Aires- Río de Janeiro. pp.2-4
- DECAROLIS, N. (2004a) Patrimonio tangible e intangible, un delicado equilibrio en: *Documentos para el debate. XIII Encuentro Anual del ICOFOM LAM, Organización Regional para América Latina y el Caribe del Comité Internacional de Museología (ICOFOM) del ICOM Patrimonio Intangible en América latina y el Caribe: una visión integrada*. Antigua, Guatemala, del 6 al 8 de diciembre.
- DECAROLIS, N. (2004b) Museología en Latinoamérica en: *Suplemento Gaceta de Museos, In Memoriam Felipe Lacoteur, no. 01, noviembre*. Órgano informativo del Centro de documentación museológica, Coordinación Nacional de Museos y exposiciones. México. CONACULTA-INAH, pp.25-29.
- DECAROLIS, N. (2002) Museología y presentación: un emprendimiento conjunto de ciencia y arte en: *Documentos para el debate. XI Encuentro Anual del ICOFOM LAM/ XXIV Simposio Anual del ICOFOM Coloquio Museología y Presentación: ¿original/real o virtual?* Scheiner, T. (Ed.) Cuenca, Ecuador. TacNet Cultural Ltda. pp. 64-69.
- DECAROLIS, N.(1991) Nelly Decarolis, Buenos Aires, Argentina en : *Symposium The language of the exhibitions. Le Langage de L. Exposition. Basic papers-Memoires de base*. Vevey, Switzerland. *ICOFOM ISS Study Series* 19. ICOFOM. pp. 33-34.
- DECAROLIS, N. (1987) Nelly Decarolis, Argentina en: *Teoría museológica Latinoamericana. Textos fundamentales*. Escudero, S. (Ed.) Serie Teoría museológica latinoamericana. Textos fundamentales Nazor, O. (Ed.) ICOFOM, ICOFOM LAM, ICOM. (PDF)
- DURAND, K. (2000) Provocative Paper en: *Preprints-Documentos para debate del II Encuentro Internacional de Ecomuseos, Cunidad, Patrimonio y Desarrollo sustentable- IX Encuentro del subcomité del ICOFOM (ICOFOM LAM)- Museología y desarrollo sostenible en*

*América Latina y el Caribe*. Santa Cruz, Río de Janeiro, Brasil. NOPH, ICOFOM LAM, MINOM, Prefeitura do Rio, Secretaria Municipal de Cultura. 2002. pp. 18-19.

DURAND, K. (1995) Web Museo de Latinoamérica, El primer museo virtual hecho en México para Internet en: *Boletín de la Federación Mexicana de Asociaciones de Amigos de los Museos*. México. FEMAM. Otoño-Invierno, nº 9, pp. 20-21.

ICOM (2021) *Museos, profesionales de los museos y Covid-19: tercera encuesta*. Paris, ICOM (PDF)

ICOFOM-LAM (2004) *Carta de Antigua*. XIII Encuentro del ICOFOM LAM Museología y patrimonio intangible en América Latina y el Caribe, una visión integradora. La Antigua, Guatemala. ICOM-Guatemala, 8 de diciembre.

ICOFOM LAM (2000) *Manifiesto de Santa Cruz*. II Encuentro Internacional de Ecomuseos, Comunidad, Patrimonio y Desarrollo sustentable IX Encuentro ICOFOM LAM Museología y desarrollo sostenible en América Latina y el Caribe. MINOM, Santa Cruz, Río de Janeiro, Brasil, 20 de mayo.

ICOFOM-LAM (1998) *Carta de Xochimilco*. I Coloquio Internacional de Museología en México/ VII Encuentro Regional del ICOFOM LAM, Museos, Museología y Diversidad Cultural. Xochimilco, Ciudad de México, del 13 al 20 de junio. ICOM-México.

ICOFOM-LAM (1997) *Carta de Cuenca*. VI Encuentro del ICOFOM LAM Museología y Memoria, Cuenca, Ecuador. ICOM-Ecuador, 3 de diciembre.

ICOFOM LAM (1991) *ICOFOM LAM*. Boletín editado por el Grupo Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe. Año I no. 2. Buenos Aires, Río de Janeiro.

MARTORELL, A. (2014) Criterios de Comparación entre Itinerarios Culturales (Patrimoniales) y Rutas diseñadas en: *Turismo y Patrimonio*, No. 8, año 2014. (PDF)

NAZOR, O. (2019) Prefacio de la Editora de la Serie, ICOFOM LAM celebra sus treinta años en: *Teoría museológica Latinoamericana. Textos fundamentales*. Escudero, S. (Ed.) Serie Teoría museológica latinoamericana. Textos fundamentales Nazor, O. (Ed.) ICOFOM, ICOFOM LAM, ICOM. (PDF)

PRAZERES, L. (2000) Os ecomuseums no contexto das Agendas 21 Locais: contribuição ao desenvolvimento en: *Preprints-Documentos para debate del II Encuentro Internacional de Ecomuseos, Cuidad, Patrimonio y Desarrollo sustentable- IX Encuentro del subcomité del ICOFOM (ICOFOM LAM)- Museología y desarrollo sostenible en América Latina y el Caribe*. Santa Cruz, Río de Janeiro, Brasil. NOPH,

ICOFOM LAM, MINOM, Prefeitura do Rio, Secretaria Municipal de Cultura. 2002. pp. 120-1124.

PRIOSTI, O. (2002) El Ecomuseo de Santa Cruz en: *Museología y Patrimonio Intangible en América Latina y el Caribe / Museologia e Patrimônio Intangível na América Latina e no Caribe. X ICOFOM LAM. Montevideo, Uruguay del 12 al 18 de diciembre del 2001*. Rio de Janeiro, Brasil. Tacnet Cultural Ltda. pp.77-79. (CD)

SERRA M.C. y H. Salas (2013) *Atlas del Paisaje Cultural del Estado de Tlaxcala*. México. Gobierno del Estado de Tlaxcala, CONACULTA, UNAM.

UNWTO (2019) *Tourism Definitions*. Madrid. World Tourism Organization (PDF)

## **Semblanza de una visionaria: Dra. Nelly Beatriz Decarolis**

**Eva Beatriz Guelbert de Rosenthal**

ICOM Argentina

Directora Emérita del Museo de Moisés Ville

ADIMRA

Asociación de Museos de Santa Fe, Argentina

evaguelbert@yahoo.com.ar

### **Resumen**

La Dra. Nelly Decarolis formadora de formadores, investigadora, trabajadora incansable en el campo museal se nutrió y formó en las corrientes ideológicas de los clásicos del pensamiento Museológico Contemporáneo. Pertenece a la segunda generación de investigadores en Teoría museológica y marcó rumbos, adelantándose a su tiempo, con sus múltiples contribuciones teóricas. Desde su acción creativa y conceptual reelaboro conceptos, delinea estrategias, creo instrumentos, abrió caminos y diagramó proyectos que tenían como base la formación, la ética, la investigación, la preservación y la responsabilidad en el campo epistemológico y científico del saber Museológico y de su entorno. En su vasta bibliografía muestra facetas y concepciones que conforman un nexo de unión estrecho entre la teoría y la praxis. Trata de rescatar en todo momento el pensamiento latinoamericano y demostrar que existe. Por su legado siempre vigente, que trasciende su accionar y trayectoria en tiempo y espacio, se la destaca en un merecido homenaje como Dra Honoris Causa en la Universidad Federal de Río de Janeiro y en ICOFOM LAC como su año: Revisitando los clásicos: 2020 año Nelly Decarolis.

**Palabras claves:** Fundamentos teóricos; Terminología; Patrimonio; Lenguajes expositivos; Identidad; Diversidad cultural.

### **Resumo**

A Dra. Nelly Decarolis, formadora de formadores, pesquisadora, trabalhadora incansável no campo da Museologia se nutriu e formou nas correntes ideológicas dos clássicos do pensamento museológico contemporâneo. Pertence à segunda geração de pesquisadores em Teoria Museológica e marcou rumos, adiantando-se ao seu tempo, com suas múltiplas contribuições teóricas. Com sua atuação criativa e conceitual reelaborou conceitos, delimitou estratégias, criou instrumentos, abriu caminhos e desenhou projetos que tinham como base a formação, a ética,

a pesquisa, a preservação e a responsabilidade no campo epistemológico e científico do saber museológico e seu entorno. Em sua vasta bibliografia, mostra facetas e concepções que configuram um estreito nexo entre a teoria e a práxis. Trata de resgatar a todo momento o pensamento latino-americano e demonstrar que existe. Por seu legado sempre vigente, que transcende sua ação e trajetória no tempo e no espaço, recebeu merecida homenagem, como Doutora Honoris Causa, na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro; e no ICOFOM LAC, com seu ano - Revisitando os clássicos: 2020, ano Nelly Decarolis.

**Palavras-chave:** Fundamentos Teóricos; Terminologia; Patrimônio; Linguagens da exposição; Identidade; Diversidade Cultural.

### **Abstract**

Dr. Nelly Decarolis, trainer of trainers, researcher, tireless worker in the museum field, was nurtured and trained in the ideological teachings of the classics of Contemporary Museological thinking. She belongs to the second generation of researchers in Museological Theory and set the course, ahead of her time, with her multiple theoretical contributions. From her creative and conceptual action, she reframed concepts, outlined strategies, created instruments, opened paths and displayed projects based on training, ethics, research, preservation and responsibility in the epistemological and scientific field of Museological knowledge and its environment. In her vast bibliography she shows aspects and concepts that form a close link between theory and praxis. She aims to preserve Latin American thinking in every moment and to demonstrate its existence. Thanks to her ongoing legacy, which transcends her actions and trajectory in time and space, she was granted with the well-deserved tribute as Doctor Honoris Causa at the Federal University of Rio de Janeiro and in ICOFOM LAC as her year: Revisiting the Classics: 2020, Nelly Decarolis year.

**Keywords:** Theoretical foundations; Terminology; Heritage; Exhibition languages; Identity; Cultural diversity.

No trato de hacer una semblanza de la Dra. Nelly Beatriz Decarolis en su diario accionar en su labor como Presidente del Comité Argentino de ICOM a nivel nacional e internacional y de ICOFOM en distintos períodos, sino que me voy a remitir a la trabajadora incansable, de formación académica, que se nutrió en el campo de la Museología que cultivaron los clásicos que la antecedieron y sentaron las bases del pensamiento museológico contemporáneo. Ella forma parte de la segunda generación de investigadores en Teoría Museológica. En su proyección reelaboró conceptos, delineó estrategias, creó instrumentos, abrió caminos y diagramó proyectos que tenían como base la formación, la ética, la investigación, la preservación y la responsabilidad en el ejido museológico y su entorno.

Nelly ha sabido marcar rumbos en la teoría adelantándose a los tiempos por venir. Formó formadores en el arte de enseñar y transmitir el fuerte legado de los clásicos y de su pluma -poéticamente hablando - tan vigente. Fruto de su creatividad son sus contribuciones teóricas, que conforman una vasta bibliografía donde muestra facetas y concepciones que pivotan entre la teoría y la praxis, para demostrar que existe un nexo de unión muy estrecho entre ambas. En este sentido Decarolis (2008) refiere: “la reflexión gira alrededor de temas puntuales que constituyen en sí mismo, los fundamentos teóricos de la museología contemporánea, base y sustento del accionar del museo en un permanente vaivén que conjuga la teoría con la praxis” (p.5).

Argentina de nacimiento, Conservadora Superior de Museos (Escuela Superior de Conservadores de Museos, Buenos Aires, Argentina), Licenciada en Ciencias Antropológicas (Facultad de Filosofía y Letras de la Universidad de Buenos Aires: UBA), Licenciada en Museología (Universidad del Museo Social Argentino: UMSA), de amplia trayectoria profesional. Sus proyectos y logros estuvieron enmarcados en movimientos pioneros como la co-gestión del Instituto Argentino de Museología, dirigido por Mónica Garrido en Buenos Aires y la co-fundación, junto a la Dra. Teresa Scheiner del Sub Comité Regional de ICOFOM. Ejerció la Función de Coordinadora, Presidente y Presidente Honoraria de dicho sub comité y logró incluir a Argentina y a la región en el panorama museológico mundial.

Fue Presidente del Comité de Museología ICOFOM e integró el Board (La Haya, 1989). En distintas ocasiones presidió el Comité Argentino del ICOM (Consejo Internacional de Museos) entre otros cargos relevantes como en el CICOP (Centro Internacional para la Conservación del Patrimonio), en la Secretaría de Cultura de la Nación Argentina donde se desempeñó como Subdirectora Nacional de Museos (1984-1989) y fue Directora General de Museos de la Ciudad Autónoma de Buenos Aires (2006-2008). En el 2019 se le otorgó la distinción Doctor Honoris Causa en UNIRIO, por sus contribuciones a los fundamentos teóricos de la museología tanto en América Latina como en el mundo, reconociendo así su efectiva labor.



**Figura 1:** Nelly Decarolis, Presidente de ICOFOM y co-organizadora en la Apertura de la Reunión Anual. Changsha, China, 2008.



De sus comienzos datan algunas reflexiones tratadas con total honestidad y profesionalismo, compartidas con Grace Dowling, sobre definiciones más amplias del fenómeno museístico, en donde las líneas de pensamiento convergieron enfatizando tópicos como coexistencia de nuevos enfoques en la museología, manipulación, preservación integral, roles y objetivos de los museos, capacitaciones, interdisciplinariedad, participación comunitaria y museos orientados a la gente, entre otros. Para ello seleccionan citas de autores muy relevantes, aun discutibles y vigentes a pesar de los años transcurridos. Como ejemplo se eligen algunos de ellos:

*“La Museología puede proveer métodos y lineamientos para responder a cuestiones fundamentales...pero una respuesta real debe provenir del análisis y comprensión de cada conjunto único de circunstancias que lo han impulsado” (Spielbauer, 1988, p. 231).*

*“Las percepciones de la sociedad y del mundo continúan cambiando y el Museo como institución y como concepto está luchando para adaptarse a las nuevas perspectivas” (Spielbauer, 1988, p. 232).*

*“Hay una sola Museología aplicable en todo el Mundo. Lo opuesto implicaría que el Museo en su esencia podría tener varias concepciones diferentes en el mundo, dependiendo de donde nació” (Devallées, 1988, p. 231).*

*“La definición propuesta sobre el Museo no satisface los requerimientos de los Museos recientemente desarrollados” (Nigam, 1988, p. 232).*

*Dichos temas ampliados y aggiornados, se ven reflejados en muchos de sus trabajos y transmitidos en encuentros, en talleres y en su extensa labor docente.*

La Dra. Nelly Beatriz Decarolis, maestra de maestros, visionaria y mentora de muchos, abogó junto con la Dra. Teresa Scheiner por la creación del Comité Latinoamericano del ICOFOM: el ICOFOM LAM. Entre ambas diseñaron las líneas metodológicas, el programa de trabajo y un boletín bilingüe. Desde entonces, el trabajo del ICOFOM LAM se desarrolla bajo la organización de encuentros anuales, abiertos a la participación de profesionales latinoamericanos, del Caribe y de otros países (miembros y no miembros del ICOM) y con la producción de textos inéditos en teoría museológica. Sobre este organismo Decarolis (2006) expresa su beneplácito por la excelente labor científica y académica que desempeña en América Latina, en donde se ha establecido un fluido diálogo interregional y promovido la difusión de importantes trabajos de investigación y estudio sobre temas museológicos “que han validado la formación de un verdadero corpus teórico de la museología latinoamericana y su consiguiente praxis” (p.3).

Entre las acciones llevadas a cabo por la Dra. Nelly Decarolis entre 1986 y 2014, se destacan:

- su participación en la organización de la XIV Conferencia General de Museos del ICOM en Buenos Aires en 1986, primera conferencia internacional llevada a cabo en Sudamérica y la publicación de la Guía: “Argentina y sus Museos” en español, francés e inglés.
- la coordinación u organización de 22 encuentros en 9 países de la Región. El primero se realizó en Buenos Aires en 1992 en el ámbito de la reunión extraordinaria del Consejo Ejecutivo del ICOM; y tuvo como tema de debate “Museos, Museología, Sociedad y Medio Ambiente Integral en Latinoamérica y Caribe”.
- la producción o coproducción de 20 volúmenes de documentos inéditos de teoría museológica. Dichos textos, publicados en los instrumentos de difusión académica del ICOFOM LAM, han propiciado el conocimiento y la difusión en América Latina y el Caribe, de docenas de teóricos cuyo pensamiento se incluye hoy en el cuerpo epistémico de la Museología (Teresa Scheiner, 2021).
- la realización de proyectos, eventos y cursos de Museología que dictó en distintos niveles (Alfabetización) y en la Cátedra de Museología del Master en Preservación del Patrimonio Cultural, organizado por el CICOP - Centro Internacional de Conservación del Patrimonio, Argentina.

Al tomar en cuenta la calidad y vastedad de los documentos producidos en teoría museológica en cada Encuentro Anual de ICOFOM LAM y publicados en los ICOFOM Study Series, Decarolis comprueba que eran pocos conocidos por muchos de los profesionales que trabajan en museos, Institutos de formación y Universidades. Con mirada intuitiva verifica la necesidad de rescatar y recomendar los más relevantes, previa selección, para darlos a conocer y despertar el interés en dichos escritos. Es por ello que crea el Argentinian Research Group o Ar-group, grupo de investigadores cuya misión fue la revisión de los escritos. Muy generosa en su accionar y en la trasmisión de sus enfoques, ideas y conocimientos, ofreció su casa a los convocados: museólogos, sociólogos e investigadores para reuniones de estudio y trabajo.

Junto con la Filósofa argentina Norma Rusconi bregaron por concretar el sueño de compaginar e instaurar un tesoro que unifique y mejore el lenguaje expositivo y museal; concordando así con los lineamientos expuestos por el ICOM al crear el Comité de Museología: el ICOFOM, en 1977.

El proyecto continuó. Para ello un grupo multidisciplinar trabajó durante 20 años para concretar un sueño anhelado: el Tesoro (Thesaurus) de terminología museológica. André Desvallées, autor e impulsor del proyecto coordinó con éxito junto a François Mairesse las acciones del

Grupo de Trabajo que completó la edición del folleto y del Diccionario de Museología.

Previo a la concreción del Diccionario de terminología museológica, Decarolis como Presidente del Comité Internacional de Museología ICOFOM expresó en el Prefacio al Folleto que fue presentado en la Conferencia Internacional de Shanghai (2010), al referirse a la búsqueda de nuevos significados culturales que enriquezcan los fundamentos teóricos y a su vez fortalezcan el rol de los museos y sus profesionales en una sociedad en constante cambio: “Los términos presentados en este folleto son un claro ejemplo del trabajo de un grupo de especialistas que ha sido capaz de entender y mejorar la estructura fundamental del lenguaje, nuestro patrimonio inmaterial por excelencia. El conceptual alcance de la terminología museológica nos permite apreciar la extensión de qué teoría y práctica están inseparablemente vinculados”.

En el Prólogo del ICOFOM Study Series Decarolis afirmó:

*los ejes fundamentales de los trabajos presentados se basan en la racionalidad y la libertad de pensamiento de sus autores. Los veinte términos museológicos analizados en esta oportunidad son modelos cognitivos entre los que existe una relación causal recíproca, múltiple y compleja. Precisamente, la estructuración de diferentes posturas sobre cada concepto, permite establecer claramente las diversas fuentes a las que se ha acudido y la pluralidad de visiones, a veces controvertidas que, no obstante, conducen finalmente a un objetivo común. (Decarolis, 2009, p. 11)*

Bregó en todo momento y espacio por un trabajo mancomunado, interdisciplinario, activo y participativo que logre crear fuertes nexos entre instituciones culturales que tiendan hacia un mismo fin: mejorar la acción de los museos, los espacios culturales, las gestiones, los amigos y la Preservación del Patrimonio. Sus acciones y redes de colaboración, configuran una postura de visión abierta a pensar y repensar el Museo y su definición desde todos los planos y ante cada situación.



**Figura 2:** Nelly Decarolis, Presidente de ICOM Argentina, en la Inauguración de la Jornada que organizaron en conjunto FADAM, ICOM y ADIMRA. Buenos Aires, 2018

Desde temprano en su vasta producción encontramos temas reincidentes, incisivos, generadores de pensamientos y cambios que abordan temáticas vigentes con puntos de vista que aún hoy permanecen en disputa y dan lugar a expresiones y confrontaciones ideológicas, como ser, entre otros:

- Los Museos, los objetos, los lenguajes expositivos y sus públicos.
- La definición de Museos.
- El Patrimonio: Lo tangible, lo intangible, lo integral y lo virtual.
- Los retos y desafíos en un mundo cambiante.
- El uso de las nuevas tecnologías y redes sociales.
- Los roles de los museos en un escenario global y variable: entre los públicos, los visitantes y las comunidades.
- Lo atractivo, interactivo, participativo, incluyente, democrático e identitario.
- El Museo y su entorno, su rol y gestión en la salvaguarda del patrimonio integral y del medio ambiente.

De sus innumerables artículos y documentos publicados en la serie ICOFOM Study, se extraen citas que avalan las temáticas conceptuales y actuales detalladas anteriormente.

Decarolis & Dowling (1989) presentan a los museos como polos de interés, “centros de interpretación y conservación de los objetos testimoniales de civilizaciones” que han existido en otros períodos, en otras realidades y que guardan auténticos valores culturales, que requieren vínculos entre ellos y el presente para poder conocerlos. Se requieren nuevos lenguaje, actividades y actitudes para intentar transmitir la información. Para ello los museos “deben desarrollar la capacidad de utilizarla y convertirse en puntos de partida para consultas” (Decarolis & Dowling, 1989, p.124)

Para Decarolis el rol que desempeñan los Museos y su contexto en un mundo complejo y cambiante es esencial en la transmisión, gestión y salvaguarda del Patrimonio integral porque “decodifica información previamente codificada” a través de “los objetos que conservan y exhiben” y que “han formado parte de la vida cotidiana en un tiempo y en un espacio dado. Este hecho los convierte en depositarios de claves y códigos que permiten al individuo comprender su inserción en el mundo y acceder a su propia identidad” (Decarolis, 2002, p. 40).

Decarolis (2002), ve en la exposición y lenguaje un “modo de comunicación social” para poder “valorar el pasado y el presente en proyección de futuro” y lo explica diciendo: “la presentación debe tener en cuenta la búsqueda permanente de métodos válidos que permitan a la gente hacer uso del museo en beneficio de su propio crecimiento cultural”. Además, lo dota del impacto visual a través de sus diferentes lenguajes

expositivos que se despliegan a distintos niveles de interpretación: “un nivel visual que despierta el interés del visitante, un nivel interactivo que satisfaga sus necesidades de participación, y un nivel conceptual dirigido a aquellos receptores que deseen extender y profundizar sus conocimientos”... “La efectividad lograda por el mensaje, piedra angular de la exhibición, quedará demostrada por la respuesta del visitante ante la mayor o menor calidad de su percepción”.

Para Deloche (1985), citado por Decarolis (2002, p. 41), la exposición es el medio que permite destruir opciones no compartidas, reemplazándolas por una dialéctica social y espacial que asocia todos los aspectos de la existencia humana. El lenguaje de la exposición ... implica también aprender a ver, a apreciar esas cosas reales a la luz de la investigación adicional, dentro de los marcos cognitivos del conocimiento científico e histórico.

Desentraña e interpreta el pensamiento de Martin Heidegger cuando acentúa que existe una apertura de significados a través del lenguaje, una red que establece un mundo de referencia sobre nosotros mismos. El Lenguaje, dice Decarolis (1991), “ha sido la primera forma simbólica elaborada y desarrollada por el hombre y se ha transformado en un organizador de los estudios simbólicos no lingüísticos necesarios para detectar el mundo objetual” (Decarolis, 1991, p. 33).

En *El lenguaje de la Exhibición* (1991) retoma el tema de la importancia de la utilización de los objetos en las exhibiciones y la interacción entre ellos, los lenguajes y el sistema de comunicación en la reconstrucción de una narrativa posible del pasado. Da un lugar preponderante al objeto en el contexto del museo y lo detalla: objeto material, tangible, físico, que se envuelve en formas lingüísticas, en imágenes artísticas, en sonidos, en símbolos míticos, en ritos mágicos o religiosos, de tal manera que no se lo puede llegar a conocer verdaderamente si no es a través de ellos mismos. Parafrasea a Baudrillard al hablar de sus características: “Dos aspectos lo caracterizan: la nostalgia de sus orígenes y la obsesión de autenticidad” (Decarolis, 1994, p. 30).

En otro texto siguiendo la línea de pensamiento de Baudrillard se pueden entender que los objetos “están exclusivamente para significar. Cumplen una función muy específica dentro del sistema: significan el tiempo”. (Decarolis, 2002, p. 42).

Cita a Cassirer (1993) para darnos a conocer que el objeto cultural no es sólo tangible sino que en él concurren 'lo tangible' y 'lo intangible', porque no es sólo su contenido objetivo, sino una actitud y una función del entendimiento las que conforman los rasgos que lo distinguen.

Sigue la línea de pensamiento de Ivo Maroevic, cuando clarifica que entendemos cuando nombramos lo museal y como concebimos la musealidad; “la significación o el valor inmaterial que se dé al objeto que integra el patrimonio cultural es lo museal”; “... la musealidad comprende sus cualidades inmateriales y a la vez su propiedad de captar y documentar

la realidad... en un proceso que le permite vivir dentro de un contexto museológico”.

El objeto de museo o musealia es, pues, una suma de significados y la museología es la encargada de investigar, descubrir y realizar la lectura de la significación oculta del objeto, comunicándola a otras sociedades en un tiempo y un espacio dados. (Decarolis, 2000, p. 1).

Decarolis & Dowling (1989) hacen referencia a los objetos como artefactos que representan un desafío intelectual, que reúnen hechos para su comprensión y para su utilización en la reconstrucción de una narrativa viable del pasado de la Humanidad. Para ellas

*no son elementos estériles expuestos en una vitrina sino herramientas útiles para recapturar alguna porción significativa de la vida humana en la tierra y... para influir en los resultados a través de los cuáles se pueden entender los hechos del pasado y predecir consecuencias futuras (Decarolis & Dowling, 1989, p.124).*

Vivir es comunicar y en cada dominio de la cultura los hombres intercambian signos según determinados códigos que se constituyen en lenguajes...que expresan ideas. Decarolis aclara que signo y símbolo son característicos del ser humano e involucran tanto a los objetos tangibles como los comportamientos y los valores (lo intangible) y obedecen en gran parte a leyes semióticas.

La creatividad es patrimonio de ricos y pobres, de las mayorías y las minorías, de los alfabetizados y los analfabetos y las artes son la forma de creatividad más fácilmente reconocible. Ofrecen a cada individuo la posibilidad de comunicar su realidad y su propia visión del mundo (Decarolis, 2002, p. 4).

Al analizar Decarolis & Dowling (1989) los procesos evolutivos de la humanidad y que influyen en la interrelación hombre – entorno – medio ambiente y patrimonio, perciben la necesidad de preservarlos desde distintos planos: demográficos, económicos, educativos, científicos, comunicativos, socio-culturales y tecnológicos. Abogan por “describir criterios y esbozar relevantes problemas para poder diseñar más tarde las potencialidades y dificultades que puedan surgir en futuras décadas”. (Decarolis & Dowling, 1989, p. 123).

*Ya comenzado el tercer milenio, se hace imprescindible poner en marcha nuevas concepciones en los modos y técnicas de presentación de las colecciones, utilizando estrategias globales que resuman conceptuosidades teóricas y modos concretos de acción” (Decarolis, 2002, p.40).*

La gran preocupación desde las primeras etapas son la resiliencia de los museos a adaptarse a los cambios culturales-socioeconómicos y a la invasión masiva de las nuevas tecnologías.

La Institución Museo, alegan Decarolis & Dowling (1989), al explicitar su rol, debe asumir la posición de elemento innovador y dinámico capaz de responder a las principales preocupaciones de su público. Debería ser un foro de debates; una fuente de comunicación; un medio para promover el entendimiento entre diferentes países y para reforzar las identidades nacionales.

Además de ser un centro de información en sí mismo, el museo debe ser un lugar para atraer y enseñar.

Ellos podrían movilizar medios adicionales de otras fuentes para apoyar los planes de gestión relacionados con la protección de monumentos, sitios arqueológicos y áreas naturales de valor.

Los museos pueden mostrar cómo los avances científicos y tecnológicos se pueden vincular a la cultura y patrimonio natural...

Una política global de preservación de nuestro patrimonio natural y cultural debe seguir siendo una de los principales objetivos de toda la profesión museística (Decarolis & Dowling, 1989, p. 125).

Ante un mundo cambiante, tecnificado y globalizado, donde aparecen nuevos desafíos, cuestionamientos y paradigmas a resolver, Decarolis plantea las problemáticas endógenas y exógenas con las que se enfrentan los museos y la museología desde hace más de dos décadas:

- La incorporación y uso de nuevas tecnologías y soportes.
- Cambios en los roles del museo: en las políticas de participación, comunicación y difusión, en el análisis, investigación y reflexión, en los procesos interactivos de inclusión y entendimiento intelectual, social, multidisciplinario, identitario e intercomunitario.
- Planteo de una nueva ética global: respeto a las identidades culturales y a la diversidad ética.

*Los museos se ven obligados a confrontar los problemas y las ventajas que conlleva integrar las nuevas tecnologías de la información a sus espacios de comunicación, forzados a presentar y redefinir los más altos niveles de atracción para los visitantes (Decarolis, 2002, p. 40).*

...la correcta aplicación de nuevas técnicas podría permitir el uso de soportes que ofrecería oportunidades inolvidables para presentar y comunicar mensajes culturales a través de exposiciones y formas no convencionales de experiencias museísticas.

La contemplación debe dar paso a la interacción con los espectadores, que deben pasar de espectadores a actores.

Las políticas de comunicación deben fortalecerse mediante la difusión regular y rápida de información en relación con las actividades del

museo, con una gran dependencia de los sistemas informáticos (Decarolis & Dowling, 1989, p. 125).

Es necesario hacer frente a los cambios profundos producidos por esta revolución tecnológica que se inició a fines del Siglo XX; conocer su incidencia en la evolución del museo, de su entorno y en la concepción de lo real; evaluar al mismo tiempo sus alcances y el tratamiento con que deberá incorporar las nuevas tecnologías, sin desvirtuar su esencia y su filosofía, en la certeza que de este modo no constituyen una amenaza sino un desafío que ofrece diversas alternativas de interacción.

...Asimismo, se procura destacar que los cambios radicales producidos en las sociedades, tanto en lo económico como en lo político, social y cultural, se verían beneficiados por una nueva ética global, que incorporase a través del museo, el respeto por las identidades plurales en su diversidad ética, ya sea en sus comunidades de pertenencia o fuera de ellas.

El análisis y la reflexión acerca de los cambios de roles con que se ve enfrentada la museología como disciplina científica y el museo como hacedor, capaz de llevar adelante los cambios que exige el acelerado desarrollo de las tecnologías de la comunicación y la información en la edad de internet...el espacio electrónico se ha convertido en un nuevo e importante espacio social que difiere por su estructura de cualquier otro, con una modalidad de acción sin precedentes en la historia que posibilita a los seres humanos el actuar a distancia (Decarolis, 2008, p. 5).

Por decisión e incentivo en la necesidad de cuestionar temas vigentes que necesitan ser promovidos y discutidos en workshops, se vienen desarrollando a través de la labor del ICOFOM en sus reuniones anuales y del ICOFOM LAM y otros comités regionales también, estos espacios que ayudan a replantear ideas, paradigmas y acciones que hacen al panorama museológico en talleres de discusión y elaboración donde se fijan propuestas y normativas en cartas y/o documentos. Decarolis fue siempre una integrante activa y responsable tanto en la diagramación como en la ejecución y participación en los talleres.



**Figura 3:** Workshop en el ICOFOM International Annual Meeting. Changsha, China, 2008.



Con respecto a la inclusión de cambios en el proceso de comunicación y del uso de nuevas tecnologías, Decarolis señalaba ya en el 2007:

Las técnicas de la comunicación informática, a diferencia de las tecnologías de la naturaleza, transforman ese mundo de relaciones que es formal y no sustancial. A distancia y en red, generan nuevos espacios donde no se requiere la presencia física de ningún agente ni tampoco la de los objetos sobre los cuales se actúa. El mundo virtual cuenta con representaciones artificiales, tecnológicamente construidas con el objeto de producir una impresión de realidad (Decarolis, 2007, p. 52).

Si es misión del museo reunir aspectos comunicantes, informativos, intelectuales y sensoriales, interrelacionando y potenciando entre sí los diferentes campos del conocimiento, también lo es ofrecer a cada individuo la posibilidad de comprender críticamente el mundo que lo rodea, reconstruir sus orígenes y su lugar en la historia, e identificar realidades pasadas y presentes a través de la diversidad cultural que se manifiesta en la herencia sin fronteras de los pueblos, ese legado constituye la expresión más destacada de la evolución y el desarrollo del hombre sobre la Tierra (Decarolis, 2007, p. 54).

En la Conclusión de la Conferencia internacional del ICOM en Viena (2007) y el Encuentro Anual del ICOFOM, donde la Lic. Nelly Decarolis fue elegida su presidente se lee: “actualmente el uso de nuevas tecnologías y herramientas nos ayuda a conocer y comprender la cultura global en diferentes y remotas comunidades, pero sin hacerles perder su herencia cultural o sea su identidad” (Decarolis, 2007, p. 4).

En las conclusiones del texto: *Entre lo Tangible y lo intangible* (2000), Decarolis cita al referirse a la importancia de conocer, rescatar, difundir y proteger el Patrimonio:

El patrimonio cultural y natural es un recurso material y espiritual que provee una crónica del desarrollo histórico. Juega un importante papel en la vida moderna y debería ser accesible al gran público tanto física, intelectual como emotivamente. Los programas para la protección y la conservación de los atributos físicos, los aspectos intangibles y las expresiones culturales contemporáneas en su más amplia acepción, deberían facilitar la comprensión y apreciación del significado del patrimonio por parte de las comunidades huéspedes como por los visitantes de una manera accesible y equitativa. “Se afianza así día a día la voluntad de rescatar al hombre y su memoria a través del conocimiento y buen uso de su patrimonio tangible e intangible...”

En *Unidad y diversidad: El desafío latinoamericano* (2003) la Lic. Nelly Decarolis habla sobre el ICOFOM LAM y la realidad latinoamericana, la diversidad cultural y sus procesos geopolíticos que marcan profundamente el encuadre de los museos y de las comunidades o localidades en que están insertos.

A través de los testimonios materiales e inmateriales que conforman su herencia cultural, es posible detectar un universo de referencias que expresa las diversas cosmovisiones de la realidad latinoamericana a través de sus distintas vertientes, rescatando arquetipos y mitos, actualizándolos dentro del panorama general y revelando la tensión experimentada en el desarrollo social, político y económico de cada una de sus naciones (Decarolis, 2003, p.14).

Cuando evaluamos el mundo de ideas que fluyen entre los pueblos de nuestra región, comprendemos, por fin, la necesidad de diferenciar y a la vez unificar nuestra realidad cultural para poder así reconocer su originalidad, su propia identidad y la calidad del soporte simbólico que le permite alcanzar *la unidad dentro de la diversidad*.

Los museos latinoamericanos, intérpretes de la situación cultural, social, política y económica en un tiempo y un espacio dados, deben tener la capacidad de distinguir dentro de la heterogeneidad de los pueblos que constituyen el vasto territorio en que se encuentran insertos, los rasgos que los unen en esencia, estableciendo sus núcleos, su entorno, sus características generales y particulares; presentando la realidad de las minorías étnicas, especialmente aquellas que han caído virtualmente en el olvido...( Decarolis, 2003, p. 19-20).

El Código de Ética y Co-existencia para la Conservación de Lugares Significativos declara que la coexistencia de diversas culturas requiere el conocimiento de los valores de cada grupo y subraya los principios que amplían esta ética a la práctica de la conservación.

...Será necesario continuar ampliando las definiciones existentes y los métodos científicos utilizados para que puedan reflejar su diversidad de significados y las necesidades de conservación de nuestra herencia cultural, ya sea tangible como intangible (Decarolis, 2000, p. 5).

Para ello la Dra. Nelly Beatriz Decarolis llama a realizar espacios de reflexión y debate basándose siempre en los postulados de la teoría museológica como fundamentos de la praxis museal.

Su gestión y alegato a las instancias internacionales sobre la protección del Patrimonio Cultural Intangible es hoy, después de dos décadas, una realidad cada día más visible en las Declaratorias de Unesco.

En calidad de museóloga y conservadora de museos, Nelly Decarolis tuvo una participación activa, fecunda, creativa y responsable. Es por ello un referente y una personalidad reconocida en el universo museológico. El currículo de Nelly incluye más de cincuenta conferencias sobre museos y Museología, que dictó en distintos países y docenas de trabajos publicados, que integran la bibliografía obligatoria de cursos de Museología.

Esmero, compromiso, ardua, fecunda y eficiente labor caracterizan y destacan la trayectoria y aportes de la Dra. Nelly Beatriz Decarolis.

## Referências

- CASSIRER, Ernst. (1993). Las Ciencias de la Cultura en Antropología Filosófica. Introducción a una Filosofía de la Cultura. México. Fondo de Cultura Económica.
- DECAROLIS, Nelly. & Dowling, Grace. (1988). Comment Commentaire on Museology and Developing Countries – help or manipulation? New Delhi. ICOFOM Study Series, 15, pp. 231-236.
- Decarolis, Nelly. & Dowling, Grace. (1989). Museums for a new Century on Museology and Futurology. La Haya. ICOFOM Study Series, 16, pp. 123-126.
- DECAROLIS, Nelly. & Dowling, Grace. (1989). Análisis 1 y 2 on Museology and Futurology. La Haya. ICOFOM Study Series, 16, p. 381-384.
- DECAROLIS, Nelly. (1991). The Language of Exhibitions. Switzerland. ICOFOM Study Series, 19, p. 33- 36.
- DECAROLIS, Nelly. (1994). Object Document?. Beijing, China ICOFOM Study Series, 23, pp. 27- 32.
- DECAROLIS, Nelly. (2000). Entre lo tangible y lo intangible on Museology and the Intangible Heritage. Munich/Germany and Brno/Czech Republic. ICOFOM Study Series , 32, Suplemento, Introducción III – VII.
- DECAROLIS, Nelly. (2002). Museología y presentación: un emprendimiento conjunto de ciencias y arte en Museología y Presentación: Original o Virtual?. Cuenca, Ecuador e Islas Galapagos. ICOFOM Study Series, 33b, pp. 40-45.
- DECAROLIS, Nelly. (2002). El valor del Patrimonio. La Plata. pp. 1-5.
- DECAROLIS, Nelly. (2003). Unidad y diversidad: El desafío latinoamericano en Museology – an Instrument for Unity and Diversity. Krasnoyarsk / Belokuricha / Barnaul (Russian Federation). ICOFOM Study Series, 34, pp. 14-21.
- DECAROLIS, Nelly. (2006). Un poco de Historia en El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Cartas y recomendaciones 1992-2005. Compiladora. Argentina. Editorial Brujas, pp. 3 - 4.
- DECAROLIS, Nelly. (2007). Museología y nuevas tecnologías: un desafío para el siglo XXI en Museología y Tecnología. Viena, Austria. ICOFOM Study Series, 36, pp. 46-55.
- DECAROLIS, Nelly. (2008). Prologo en Museos, Museología y Comunicación Global. Changsha, China. ICOFOM Study Series, 37, p. 5 .

- DECAROLIS, Nelly. (2009). Prólogo en Museología: Retorno a las Bases. ICOFOM Study Series, 38 , pp.11-12.
- DECAROLIS, Nelly. (2010). Prefasio en La alienación y el retorno del Patrimonio cultural: una nueva ética Global. ICOFOM Study Series,39, pp. 9-10.
- DESVALLEES, André. & Mairesse François. (2010). Key concepts of Museology. France, Annual Armand Colin.
- HALPERIN DONGHI, Tulio. (1996). Historia Contemporánea de América Latina. Madrid. Alianza Editorial.
- JARAMILLO URIBE, Jaime. (1996). Frecuencias Temáticas de la Historiografía Latinoamericana en América Latina en sus Ideas. UNESCO. México. Siglo XXI editores.
- SCHEINER, T. (2021). Nelly Decarolis una trayectoria destacada en Revista virtual, 23. ADIMRA. Argentina, pp. 21-25.
- SPIELBAUER, Judith. (1987). A means to active Integrative Preservation on Museums and Museology. ICOFOM Study Series, 12, pp. 271-277.

## **Nelly Decarolis, una vida dedicada a la Museología**

**Dra. Lucía Astudillo Loor**

Directora, Museo de los Metales y Casa Museo “María Astudillo Montesinos” Cuenca, Ecuador

luas60@hotmail.com

### **Resumen**

He podido admirar la forma en que Nelly Decarolis trabajó y llevó a cabo una extensa labor académica y científica de la teoría de la museología en América Latina y El Caribe.

Nelly logró desarrollar en nuestra Región un espíritu de interés por el pensamiento museológico y esto lo podemos ver a través de las múltiples reuniones de ICOFOM LAM en nuestra Región.

Contribuyó a dar a conocer en nuestra Región el pensamiento de teóricos museísticos internacionales. Colaboró para desarrollar nuevos pensamientos, adaptaciones, nuevos conceptos, saberes, acordes a nuestra vida museística en la Región.

**Palabras claves:** Dedicación, Teoría, Museología, Latino América, Declaraciones

### **Resumo**

Pude admirar a maneira como Nelly Decarolis trabalhou e realizou um extenso trabalho acadêmico e científico sobre a teoria da museologia na América Latina e no Caribe.

Nelly conseguiu desenvolver em nossa Região um espírito de interesse pelo pensamento museológico e podemos ver isso através das muitas reuniões do ICOFOM LAM em nossa Região.

Contribuiu para dar a conhecer o pensamento dos teóricos dos museus internacionais na nossa Região. Colaborou para desenvolver novos pensamentos, adaptações, novos conceitos, conhecimentos, de acordo com a nossa vida museológica na Região.

**Palavras-chave:** Dedicção, Teoria, Museologia, América Latina, Declarações

## **Abstract**

I have been able to admire the way Nelly Decarolis worked and carried on an extense academic and scientific labor of the theory of museology in Latin America and the Caribbean.

Nelly was able to develop in our Region a spirit of interest about museological thinking and we can see these through the multiple meetings of ICOFOM LAM in our Region.

She contributed to make known in our Region the thoughts of international Museum theoreticians. She collaborated to develop new thoughts, adaptations, new concepts, knowledges, according to our Museum life in Region.

**Keywords:** Dedication, Theory, Museology, Latin America, Declarations

Conocí a Nelly Decarolis el año 1986, cuando Mónica Garrido organizó, la X Conferencia General de ICOM, la Primera en América del Sur, en la ciudad de Buenos Aires, Argentina, con el tema Museología e Identidad. Nelly fungía como Directora Adjunta de Museos del Ministerio Nacional de Cultura y fue la persona académica que trabajaba junto a Mónica en dicha organización que, constituyó uno de los eventos memorables en el ámbito del patrimonio cultural en nuestra Región.

La museóloga, Mónica Gorgas, en la biografía de Nelly dice que cuando trabajó en el Ministerio de Cultura fue responsable de la coordinación de diferentes actividades y que “dirigía proyectos y actividades en las áreas de investigación y documentación, programación de museos, diseño, conservación y restauración, actividades culturales y educativas y legislación para los museos” (Soares, 2019)

En el año 1989, se celebró en La Haya, Holanda La conferencia General del ICOM, fui elegida como Presidente de la Organización Regional del ICOM para América Latina y el Caribe, ICOM LAC, hoy llamada Alianza Regional. Estuve muy complacida de apoyar la creación de un grupo de trabajo, una organización latinoamericana de Museología, que se conocería como ICOFOM LAM, liderada por las especialistas, Nelly Decarolis de Argentina y Tereza Scheiner de Brasil, hoy rebautizado como ICOFOM LAC, con el objetivo de despertar en nuestra Región el interés por conocer más sobre la teoría que debe estar detrás de una práctica de museo. Tanto Nelly como Tereza junto con varios colegas de la Región desarrollaron actividades que pudieran motivar a los profesionales de los Museos y también a los trabajadores de los Museos a pensar y escribir sobre lo que pensaban de la teoría de los Museos. El consejo de Nelly Decarolis es que hay que tener una base museológica para una práctica museística.

Nelly Decarolis promovió el diálogo interregional entre los especialistas, gente de museos, en nuestra Región de América Latina y el

Caribe. Al editar, compilar y publicar Cartas, Declaraciones y Manifiestos de ICOFOM LAM, hoy LAC, pudo ver que muchos trabajadores de museos se interesaban por los aspectos teóricos del trabajo de los museos. Hoy podemos ver que continúa el interés por la museología.

En el año de 1992, me sentí motivada al presenciar la concreción del anhelo de descentralización y regionalización del Comité Internacional de Museología, a través del ICOFOM LAM en su primer encuentro, dirigido por Nelly y Tereza, cuyo tema fue: Museos, sociedad y medio ambiente integral, que tuvo lugar en Buenos Aires, junto con la reunión del Comité Ejecutivo del ICOM, a la que fui invitada por el ICOM, delegada por la Dra. Marta Arjona, miembro del Comité Ejecutivo del ICOM.

No soy una persona teórica, sin embargo, desde mi perspectiva personal al haber presidido el ICOM LAC por seis años, 1989-1995, y haber organizado cuatro reuniones del ICOFOM LAM en Ecuador, la de 2002 junto con la mundial de este Comité, surgió el deseo de escribir sobre Nelly Decarolis porque he podido admirar su forma de trabajo llevado a cabo con una extensa labor académica y científica en nuestra Región. Mónica Gorgas establece que: “Su contribución teórica a la museología internacional, en verdad, nunca estuvo separada de su lugar y su involucramiento en el campo de la museología Latinoamericana” (Soares, 2019). Considero que por este motivo Nelly Decarolis ha brindado una inmensa contribución al diálogo y la discusión Regional sobre Museología. Nelly, elegante, distinguida, siempre estuvo pendiente de los detalles de los Encuentros, preocupada de que todo fluyera lo mejor posible y que los participantes, profesionales y trabajadores de museos se sintieran cómodos y dispuestos a emprender investigaciones sobre los conceptos fundamentales de la museología, a pensar y a poner en práctica las teorías escuchadas, de acuerdo a la propia realidad latinoamericana.

El investigador y museólogo Bruno Brulon Soares compilador de la obra de Historia de la Museología, refiriéndose a los Subcomités del ICOFOM, manifiesta que el deseo del Comité Internacional fue que: “Estas organizaciones regionales bajo los auspicios del ICOFOM debían desarrollar el pensamiento teórico de la museología, basado en la diversidad de prácticas de los museos, en las diferentes regiones. Para el ICOFOM LAM, creado en 1989 y habiendo llevado a cabo su primer Encuentro anual en 1992, en Buenos Aires, su más importante propósito fue mirar a la diversidad en la supuesta unidad de la teoría definida por los miembros del ICOFOM” (Soares, 2019)

Por haber estado presente en casi todos los Encuentros, creo que, los participantes del ICOFOM LAM deseábamos contribuir con nuestra comprensión e interpretación teórica, de las ponencias de los autores europeos escogidos por las fundadoras del ICOFOM LAM, junto con otras de la Región. En todos los Encuentros, se presentan las ponencias para que las estudiemos y analicemos. Siempre leía todos los textos enviados, esté de acuerdo o no con ellos, comprendía unos mejor que otros. Siento que nosotros de acuerdo a nuestro trabajo, a la situación de nuestra institución, a nuestra realidad, nos atrevíamos a dar opiniones y ciertos

análisis. Estoy de acuerdo con Bruno Brulon Soares al manifiesta que "... las experiencias específicas en los museos, marcan una variedad de prácticas que llevan hacia una "museología experimental" para la evolución del pensamiento teórico" (Soares, 2019)

El objetivo de Nelly Decarolis y Tereza Scheiner, fundadoras del ICOFOM LAM de hacer surgir en Latinoamérica y promover el pensamiento museológico, que los profesionales y trabajadores de museos, se interesen en pensar, fue cumplido totalmente. Ellas consiguieron desarrollar un espíritu de pensamiento teórico en nuestra Región y esto se continúa palpando a lo largo de los años a través de las continuas reuniones del ICOFOM LAM. Nelly aconsejaba, siempre hay que tener una base teórica para desarrollar el trabajo práctico en un museo.

Existen ciertos textos, ponencias de nuestra museóloga latinoamericana Nelly Decarolis, que han llamado mi atención particular y de los que me permitiré realizar algunas citas. Nelly en el comentario que realizó del libro de mi autoría "Museos abiertos a la imaginación", en el año 2012, manifiesta que: "Es muy ameno leer tus relatos y también las muchas citas que constituyen un verdadero desafío en el que te juegas a través de tu interpretación de las mismas" (Astudillo Llor, 2012). Por este motivo no haré análisis, creo que las citas de las ponencias de Nelly se explican por sí mismos. Considero que los textos, de acuerdo a mi propia visión, contribuyen a otorgar a nuestra Región latinoamericana, el sustento teórico para conocernos mejor, para interrelacionarnos y desarrollar las actividades de los museos y el patrimonio cultural.

Nelly Decarolis promovió el diálogo interregional entre los especialistas teóricos y también trabajadores de museos en nuestra Latinoamérica y el Caribe. Ella con gran empeño coadyuvó a que se conociera en nuestra región, las tendencias y el pensamiento de la museología internacional y se adaptaran o surgieran conceptos, conocimientos y teorías acordes a nuestro devenir y práctica latinoamericana.

Nelly, es como un motor que va girando por el ámbito internacional y por los países de América Latina y el Caribe promoviendo, difundiendo el pensamiento museológico, logrando por medio de Cartas, Declaraciones y Manifiestos del ICOFOM LAM, que muchos especialistas y trabajadores de los museos de nuestra Región se interesen por aspectos teóricos, prueba fehaciente de esto reitero, es que el ICOFOM LAM hoy nombrado ICOFOM LAC, presidido por la especialista y excelente trabajadora, museóloga Olga Nazor, motivadora y editora de la publicación de libros de museología, continúa realizando su labor con encuentros teóricos todos los años en diferentes países de nuestro continente.

El II Encuentro del ICOFOM LAM que organizamos en Quito, Ecuador, en el año 1993, con apoyo de varias instituciones, con el tema Museos, Museología, Espacio y Poder en América latina y el Caribe, y que para mí es especialmente significativo pues en la MOCIÓN 3, se acuerda un voto de apoyo para: "2. Gestiones iniciadas por la Municipalidad de



Cuenca, Ecuador, tendientes a lograr que el centro histórico de la ciudad sea declarado Patrimonio Cultural de la Humanidad”. Este fue un empeño especial del Comité Ecuatoriano del ICOM y creo que del LAC también que, motivó el interés de las autoridades locales y nacionales y promovió el conocimiento de la ciudad de Cuenca a nivel internacional, especialmente en la UNESCO.

En las palabras preliminares del Encuentro, considero que se ve la influencia que tuvo Nelly ya que se habla sobre si los verdaderos detentores del poder “Alcanzan a comprender los verdaderos objetivos del museo”, un tema que le había escuchado manifestar con frecuencia. También adivino a Nelly en la Introducción de las Conclusiones y Recomendaciones que dicen que: “El museo latinoamericano, si bien responde a factores de espacio, tiempo y cultura-que diversos procesos históricos han predeterminado-está llamado a la vez, a asumir un nuevo reto: contribuir al desarrollo integral de los países del continente”, reiteraciones sobre el “museo integral” que se venía asumiendo desde la Mesa Redonda de Santiago de Chile del año 1972.

En el texto de Nelly Decarolis Museos, Espacio y Poder en América latina, se muestra la urgencia de resaltar la identidad del ser y el entorno latinoamericano:

*Una sociedad peculiar, que heredó la religión, la lengua y las instituciones, incorporada a Occidente, pero con una fisonomía particular, producto de un inmenso y abierto proceso de mestizaje. (...)*

*Existen un tiempo y un espacio americano. (...)*

*La visión actualizada de la distribución de los museos en los espacios respectivos y la dinámica de acción generada por sucesivos requerimientos en el transcurso de la historia, completan la percepción del espacio museológico y su problemática en el tiempo histórico. (ICOFOM LAM, 1994)*

Nos reafirma que la museología conlleva a una dimensión política:

*Las distintas expresiones de cada cultura son consecuencia de la sociedad que las expresa y el museo las vincula interdisciplinariamente en el contexto de la historia social. La relación del hombre con la realidad está representada allí. A partir de la realidad que refleja, se puede rastrear el pasado de cada país, su diversidad étnica y cultural. Aun así, no escapa a las influencias de los factores políticos e ideológicos de la sociedad en que está inmerso. (ICOFOM LAM, 1994)*

Los museos de historia cultural son utilizados a menudo para dar a conocer la identidad de una nación o de una región. Aunque las políticas de presentación están geográficamente definidas, rara vez una unidad

territorial es culturalmente homogénea y tampoco se puede ignorar la existencia de regionalismos internos.

Los nacionalismos y los regionalismos han jugado un papel decisivo- aunque controvertido- en el desarrollo de los museos y la museología en nuestro continente y asumen expresiones diferenciadas en cada comarca. (ICOFOM LAM, 1994)

Nelly Decarolis, siente que existe una identidad personal, nacional y regional, nos conduce a cuestionarnos:

*Desde nuestra perspectiva latinoamericana nos preguntamos ¿qué facetas tienen carácter nacional y cuáles regional? ¿Dónde están los verdaderos límites? Para contestar esta pregunta es necesario tener un adecuado conocimiento de los problemas de cada uno de los países singulares y de los lineamientos esenciales de sus diversas tradiciones culturales.*

Los regionalismos involucran un conjunto de expresiones ideológicas, culturales políticas y económicas que expresan las peculiaridades de los grandes grupos sociales dentro de un espacio geográfico determinado. Se manifiestan a través de las formas de vida, diferenciadas del resto de las regiones circundantes por sus tradiciones y sus características específicas.

Los nacionalismos, aunque pueden asumir características bastante similares, desempeñan distintas funciones en el espacio y en el tiempo. Fenómeno original del mundo europeo, registra en los países de América latina contenidos signados generalmente por posturas políticas, dado que el término ha sido utilizado frecuentemente con sentido demagógico. Es así como bajo los nacionalismos subyacen a menudo ideologías que consideran al Estado como valor absoluto.

Cada pueblo posee su propio lenguaje, revelador de su idiosincrasia, aspiraciones y programas ideológicos del momento y desearía ver en el detentor del poder la imagen sublimada de su forma de ser y de pensar.

Los gobiernos son necesarios para proveer seguridad a los ciudadanos y hay ciertas funciones que el Estado debe llevar a cabo, pero esto no exige que se le deba una obediencia ciega, más allá de los asuntos que son de su incumbencia. (ICOFOM LAM, 1994)

Estuvimos juntas Nelly Decarolis, Tereza Scheiner y yo, en la Sesión conjunta del CECA e ICOFOM LAM cuando organicé en la ciudad de Cuenca, Ecuador, en 1994, el Seminario del Comité de acción educativa y cultural de los museos, CECA, con el tema, Museos Educación y el Patrimonio Natural, Social y Cultural. En la Reunión interdisciplinaria CECA e ICOFOM LAM en su ponencia Nelly manifiesta que el museo:

*Ya no se limita a la presentación estática de las huellas de un pasado prestigioso sino también a las de aquel pasado que han*

*conformado lo cotidiano y que, comprometido con el momento presente, se proyecta hacia el futuro. (CECA, 1996)*

*Lo peculiar del hombre es el espíritu, ese espíritu que conoce la realidad y que aprehende y actualiza los valores. Solo el hombre posee la idea del espacio abstracto y geométrico, obtenido a lo largo de un proceso intelectual complejo y laborioso. (CECA, 1996)*

Nelly invita y puedo sentir su fervor, a que los pueblos, las comunidades y las personas creen:

*Museos con capacidad de evolución y transformación, que sean también capaces de ejercer una visión crítica sobre el accionar de la sociedad en la que están insertos. Museos en donde se invite a la gente a convertirse en actores de su propia cultura. Museos que contemplen las necesidades de las jóvenes generaciones, especialmente en centros urbanos, donde el proceso de pérdida de identidad se suele acelerar peligrosamente. Museos donde se desarrollen programas dirigidos en especial a los sectores más desprotegidos. Museos donde no se venera tan solo al objeto, sino su significado. Museos que den nacimiento a una identidad cargada de futuro. (CECA, 1996)*

Así, Nelly Decarolis y Tereza Scheiner van imprimiendo y concretando sus anhelos de que el ICOFOM LAM, a través de las ponencias teóricas y también algunas prácticas, se constituya en un promotor, un agente del pensamiento latinoamericano sobre lo que deben ser los museos. Van expandiendo la influencia teórica, la necesidad de pensar, en muchos de los trabajadores de museos que asisten a los Encuentros.

Otra ponencia que me ha impactado y que cito es la del Simposio del ICOFOM y el ICOFOM LAM, con el tema "Museología y Arte" realizado en Río de Janeiro en el año 1996. En el texto de Nelly Decarolis: "Reflexiones sobre Museología, Estética y Arte", nos provee a los latinoamericanos de pautas para mirar y valorar el arte producido en nuestros países y exhibido en nuestros museos cuando expone:

*El arte solo puede ser evaluado en relación con todos los demás aspectos de la sociedad de la que procede. Constituye un producto social imprevisible, condicionado por el medio y por una complicada red de premisas socioeconómicas y culturales. En el devenir histórico, no son los valores los que cambian sino su conocimiento y apreciación. (ICOFOM, 1996)*

Nelly Decarolis nos habla del museo laboratorio que contribuye al desarrollo integral a través de su desempeño político y administrativo:

*El museo, a través de sus programas educativos-generales y artísticos-se constituye en laboratorio potencial para probar los efectos de las diferentes manifestaciones del arte en la diversidad*

*de las gentes. Es el principal instrumento de la memoria prospectiva. Medio alternativo de comunicación, envía mensajes y, al mismo tiempo, es laboratorio de configuraciones con capacidad suficiente para ofrecer al hombre nuevas formas de autoconocimiento, adquiridas a través del control de las estructuras que condicionan su percepción, su acción e incluso sus pensamientos.*

*Los museos se encargan fundamentalmente de presentar al público el patrimonio cultural y natural de la humanidad. Comunican, educan y acrecientan el conocimiento del individuo sobre sí mismo en su medio ambiente, nunca por separado, conformando así la conjunción donde hombre y mundo se apoyan e influyen recíprocamente (ICOFOM, 1996)*

Nelly Decarolis cree firmemente en la necesidad de conocer nuestra propia historia, cultura y las relaciones entre la Historia y la Museología:

*El verdadero objeto de la museología ya no se sitúa solamente en la obra de arte en sí misma, sino en los esquemas a los cuales sirve de medio y de soporte. El estudio de las estructuras se convierte así en un examen metódico de los procesos determinantes de la historia. La historia, espejo de la humanidad, biografía de una comunidad grande o pequeña, que surge cuando una serie de acontecimientos se tornan significativos y marcan su evolución con determinados sucesos (ICOFOM, 1996)*

*Por lo tanto, la ciencia museal, base y fundamentación teórica de todas las actividades que realizan los museos, se enfrenta hoy con un inquietante pero prometedor desafío: Ayudar a conocer, interpretar y difundir el arte en el tiempo y el espacio en su sentido más amplio (ICOFOM, 1996)*

El VI Encuentro del ICOFOM LAM, tuvo lugar en la ciudad de Cuenca, Ecuador, en el año 1997, era el tercero que lo realizábamos en Ecuador, como se puede notar estábamos muy conmovidas con el arduo trabajo de Nelly y Tereza y aunque ya no presidía el ICOM LAC deseaba mantener mi apoyo a las actividades del ICOFOM LAM, Sub Comité que, junto con el CECA, y en el que también teníamos el CECA LAC, cuya primera reunión regional la había realizado en Cuenca, Ecuador en el año 1991, había acaparado mi interés ya que eran los dos Sub Comités Regionales que en realidad funcionaban en nuestra Región.

Debido a esta realidad de los Sub Comités y convencida del trabajo de Nelly y Tereza, organizamos el VI encuentro Regional del ICOFOM LAM, Patrimonio, museos y memoria en América latina y el Caribe. Personalmente me sentía nerviosa, Nelly elegante y distinguida, me calmaba, con voz suave, con autoridad me asesoraba y me aplaudía por mi interés en organizar Encuentros en Ecuador, por seguir muy motivada por la posibilidad de que Cuenca obtuviera por fin la Declaratoria de Patrimonio Cultural de la Humanidad, que el ICOFOM LAM respaldaba. La Moción 1 del Encuentro, brindó nuevamente el apoyo hacia mi persona y a

la Municipalidad de Cuenca para estas gestiones. (Cuenca obtuvo su Declaratoria en el año 1999).

Me referiré sólo a que en los Principios de este Encuentro en donde también veo a Nelly, se dice que:

*determinamos que el museo es el lugar adecuado para albergar la memoria, integrándola a la dinámica del mismo y reafirmamos nuestra convicción de que la participación en un evento latinoamericano permite recuperarla integralmente en un presente de variadas etnias, cuya raíz común indígena, negra, mestiza y blanca conforman la fisonomía peculiar de nuestro continente. (ICOFOM LAM, 1997)*

Reitero que, recuerdo a Nelly como un remanso, como una estrella, que durante el desarrollo y hasta el cierre de todas las actividades del Encuentro, me apoyó emocionalmente y me alentó a salir adelante, a luchar por lo que tenía pasión, el trabajo del ICOM en su conjunto. En el año 1998 fui elegida al Comité Ejecutivo del ICOM y en el año 2013 regresé a presidir por un período la Alianza Regional, ICOM LAC

Otra fuente de mis citas, que la valoro y que me ha servido para mis realizaciones en el campo de los museos, es tomada del VII Encuentro Regional del ICOFOM LAM cuyo tema fue Museos, Museología y Diversidad Cultural en América latina y el Caribe, realizado en México, en 1998.

Nelly Decarolis en su ponencia: Globalización y Diversidad, un delicado equilibrio, nos lleva a pensar en la libertad, también en nuestras diferencias, los contextos sociales, el medio ambiente en el que vivimos y expresa que:

*En consecuencia, es la **libertad cultural** la que debería constituirse en uno de los pilares del Estado, porque es esa misma **libertad cultural** la que estimula la experimentación, la diversidad, la imaginación y la creatividad. A diferencia de la **libertad individual**, es colectiva y remite al derecho de un grupo humano a elegir su modo de vida. Los responsables de la formulación de políticas culturales, al garantizar la libertad en su totalidad, protegen no sólo los derechos del grupo, sino los de todos y cada uno de sus miembros, derechos que se encuentran actualmente amenazados por las múltiples presiones globales. Las propuestas que emanan de los distintos sectores no son siempre homogéneas. La valoración depende del contexto social. En la vida cotidiana, el individuo se ve a menudo obligado a elegir entre identidades y lealtades diversas que, en última instancia y para superar el sentido de fragmentación, tiende a adherir a las formas más directamente ligadas a sus raíces, acentuando así las tendencias a encerrarse en grupos particularistas de pertenencia, subordinadas a reglas y modelos culturales vigentes dentro de los mismos. Pertenecer a un país no tiene que ver solamente con los derechos reconocidos por los estados a los*

*ciudadanos que nacieron en su territorio, sino también con las prácticas sociales y culturales que los identifican y a la vez los diferencian. (ICOFOM LAM, 1998)*

En un punto de sus conclusiones, habla de la complejidad de las situaciones en Latinoamérica y expresa que:

*Los nuevos procesos implican un notable aumento de la complejidad de las estructuras organizativas, que tornan cada vez más problemática la capacidad de control directo del sistema social por parte de los individuos y los grupos que operan en ellos, influyendo profundamente no sólo en las sociedades que han conseguido un alto grado de desarrollo económico y tecnológico, sino también en las que todavía tratan de alcanzarlo, como es el caso de los pueblos de América latina. (ICOFOM LAM, 1998)*

En el año 2002 pudimos realizar en Ecuador el Seminario del ICOFOM y el Encuentro del ICOFOM LAM con el tema Museos, Realidad Virtual o Real, un tema que está muy acorde con la época de pandemia que estamos viviendo en este año 2020. Asistieron varias personalidades de este Comité que fuera organizado con mi apoyo, por Hildegard Vieregg Presidente del ICOFOM, quién escogió como sedes la Ciudad de Cuenca y las Islas Galápagos. Nelly Decarolis no pudo asistir, sin embargo, envió su valiosa contribución teórica y la tuve siempre presente en el desarrollo de todas las actividades.

En estas páginas he tratado de descifrar y rendir mi admiración, con sus citas, a esta seria pensadora de la Museología, que es Nelly Decarolis, una digna representante de la República Argentina, quién nos lleva de la mano por un sendero de pensamiento, de autovaloración e inquietudes que creo todavía no están contestadas, de quienes somos y de lo que debemos hacer los habitantes de esta Región, en el ámbito de los museos y el patrimonio cultural.

Para mí personalmente, Nelly Decarolis se constituyó en un ejemplo a seguir, una guía una profesora, una amiga cuya dedicación al pensamiento museológico ha sido su ruta a seguir. La publicación en el 2006 de: "El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Cartas y Recomendaciones, 1992-2005", de la que Nelly Decarolis fue compiladora. Más tarde, en el 2010, su tenacidad para lograr la publicación en español del libro "Conceptos claves de museología" dirigido por André Desvallées y François Mairesse, donde escribió el Prefacio, contribuyen a dar un testimonio más, de su dedicación, amor y la energía que puso para lograr que el ICOFOM LAM hoy LAC siga adelante en su labor en Latinoamérica.

## Referencias

- ASTUDILLO LOOR, Lucía. (2012) Museos abiertos a la imaginación, Cuenca, Ecuador.
- CECA ICOM. (1996). Museos, Educación y el Patrimonio Natural, Social y Cultural, Cuenca, 1994, 2 idiomas. Compilación: Lucía Astudillo. III Encuentro del ICOFOM LAM, Reunión Interdisciplinaria CECA e ICOFOM LAM. Cuenca, Ecuador, Gráficas Gómez.
- DECAROLIS, Nelly. (2010) Prefacio. En Desvallées, André y Mairesse, Françoise. (Dir.). Conceptos Claves de Museología, Armand Colin.
- DECAROLIS, Nelly.(Comp). (2006). El pensamiento museológico Latinoamericano. Cartas y Recomendaciones. Los documentos del ICOFOM LAM, 1992-2005. Editorial Brujas, Córdoba, Argentina.
- ICOFOM LAM ICOM. (1994). II Encuentro Museos, Museología, espacio y poder en América Latina y el Caribe, Quito, 1993, tres idiomas. Compilación, Nelly Decarolis, María del Carmen Maza, Argentina, Lucía Astudillo, Ecuador, Cuenca
- ICOFOM (1996). Symposium, Museology and Art, XV Annual Conference of ICOFOM, V Regional Meeting of ICOFOM LAM, Río de Janeiro, Brasil, Preprints ISS 26, ICOFOM Study Series.
- ICOFOM LAM. (1997), Patrimonio, Museos y Memoria en América latina y el Caribe, Cuenca, Ecuador. Apuntes personales.
- ICOFOM LAM (1998) Museos, Museología y Diversidad Cultural en América Latina y el Caribe. México.
- SOARES, Bruno Brulon. (Ed.). (2019) A History of Museology. Key authors of museological theory. Mónica Gorgas: Nelly Decarolis. ICOFOM, Paris.

**MESA 03**

**Museología y enfoques críticos**

**Museologia e enfoques críticos**

**Museology and critical approaches**



## Mesa 03

### Museologia e enfoques críticos

**Relatoria: Aline Ramos Guimarães**

Os trabalhos apresentados na mesa de número três (3) trazem exemplos de museus e de práticas museais realizadas na América Latina e no Caribe e nos mostram ser possível construir narrativas que se contraponham aos relatos tradicionais da instituição museológica. Apresentam dinâmicas que revelam o interesse em superar essa perspectiva hegemônica, a partir da resistência ao pensamento cientificista moderno e à ideia de progresso que permeou o museu clássico.

Apontam a necessidade de desnaturalizar e “colocar em crise” o papel desempenhado pelos museus que atuam como uma instituição legitimadora e excludente, um espaço ainda não liberto de sua herança colonial e, portanto, um espaço colonizador que tem privilegiado as narrativas monoculturais e eurocêntricas. O museu, como um espaço colonizador se torna disfuncional e deixa de atender as necessidades da realidade, dinâmica e plural.

Observam que questionar e criticar a história oficial nos moldes de museu e de suas representações possibilita que o campo possa ter mais clareza para identificar as lacunas históricas que informam sobre o silenciamento de grupos: indígenas, quilombolas, ribeirinhos, assentados, LGBTQIA+, entre outros, não mencionados ou silenciados pelas elites.

Questionam (em uma tentativa de superação da tensão entre o modelo tradicional de museu e as novas possibilidades de museu, pelo viés da crítica social para a construção de modelos mais inclusivos que apontem caminhos para democracia, para cidadanias: científica e tecnocientífica). O que os museus estão fazendo com o que está acontecendo hoje? Por exemplo, com todo o movimento feminista ou lgbtq+, como eles estão lendo os movimentos? Eles estão recebendo testemunhos materiais? Eles estão coletando as vozes das mulheres que estão se mobilizando? O que eles estão fazendo com os grupos indígenas? Eles estão acompanhando os grupos indígenas ou estão lhes impondo modelos? O que eles estão fazendo com o que acontece em torno da pandemia? O que significa “inclusão”? Quem faz parte das comunidades cuja voz é válida no museu? O que é resgatado e o que não é? Qual é o valor do que se arrecada e para quem é? Qual é o significado ou valor do museu para as comunidades onde está localizado?

A abordagem crítica com que os participantes olham e fazem o museu traz para o centro do debate um conceito muito interessante: o de Multiverso, um conceito que nos convida a pensar na pluralidade de universos. Ainda que não possamos enxergar outros universos, por estarmos inseridos

dentro de um universo (que preconiza o museu tradicional ortodoxo), deveríamos nos colocar além de, e considerarmos a possibilidade de existirem muitos outros universos a espera de ser nomeados e convidados à existência.

Esse conceito pode nos trazer uma forma diferente de nos posicionarmos no mundo, a partir do entendimento plural de nossa dimensão, e que, por nossa realidade ser tão complexa a ideia tradicional que se construiu no museu está em crise. Pretendem, portanto, construir um novo museu acompanhado de grupos silenciados ou excluídos, busca que o museu realmente penetre em suas comunidades para além do discurso.

O museu como fenômeno social e a Museologia na inter-relação epistemológica com as ciências humanas devem por meio de seus profissionais desnaturalizar a invisibilidade e buscar ouvir o silêncio e os silenciados.

Os trabalhos expressam o desejo comum de inclusão. Entretanto, o termo inclusão é muito largo. Nesse sentido, observamos que esse desejo de inclusão está voltado para a construção de um museu que possa dar conta de uma ampla diversidade, contemplando sujeitos históricos e sociais silenciados pela herança do pensamento eurocêntrico e hegemônico ainda presente nas práticas museais.

Pensar na pluralidade de universos que ainda que não possamos enxergá-los, saibamos que esperam para se acenderem como supernovas no espaço nos apontando o caminho para observarmos, nomearmos e trazê-los a existência. Os trabalhos apresentados e os debates contribuiram para a formação de reflexões sobre o que é ciência? O que é científico? Que discursos estão sendo construídos e para quem? Como podemos ampliar essas vozes e chegarmos juntos a novas concepções de museus?

Nesse sentido, os palestrantes deixam claro que ainda há muitos trabalhos pendentes, daí a importância desse tipo de fóruns que permitem, além da construção de vínculos, uma reflexão sobre o fenômeno museológico. E, se percebe não existir um conceito único de museu, que o estamos construindo, a partir de nossa própria realidade e que a única forma de fazer um museu que atenda às nossas necessidades é nos ouvindo e colocando os direitos das pessoas em primeiro lugar. Mas, do que procurar respostas, todos os trabalhos buscaram criar espaços contribuindo com novos questionamentos.

## Mesa 03

### Museología y enfoques críticos

#### Reporte: Aline Ramos Guimarães

En las presentaciones de la mesa número 3, se compartieron proyectos de museos y prácticas museísticas en América Latina y el Caribe, los cuales muestran que es posible construir el museo a partir de narrativas que se opongan a los tópicos tradicionales de la institución museológica. Los panelistas presentaron acciones y prácticas que, desde la resistencia al pensamiento científico moderno sobre la idea de progreso, revelan el interés que se tiene por superar la perspectiva hegemónica que impera en el museo clásico.

Señalaron, además, la necesidad de desnaturalizar y “poner en crisis” el papel de los museos como institución legitimadora y excluyente, pues afirman que aún es un espacio que no se ha liberado de su herencia colonial y, por tanto, es un espacio colonizador que ha privilegiado una única perspectiva y narrativas eurocéntricas. El museo, como espacio colonizador se vuelve disfuncional y, por tanto, no responde a las necesidades de la realidad actual que es dinámica y plural.

Observan que cuestionar y criticar la historia oficial en la propuesta de un museo y sus representaciones, permite que la identificación de las brechas históricas sea más clara, como sucede con el silenciamiento por parte de las élites de grupos indígenas, quilombolas, ribereños, asentados, LGBTQ+, entre otros no mencionados.

Cuestionan (en un intento de superar la tensión entre el modelo museístico tradicional y las nuevas posibilidades museísticas, por la viabilidad de la crítica social para la construcción de modelos más inclusivos que señalen caminos para la democracia, para las ciudadanías: científico y tecnocientífico) ¿Qué están haciendo los museos con lo que está sucediendo hoy? Por ejemplo, con todo el movimiento feminista o LGBTQ+, ¿Cómo están leyendo los movimientos? ¿Están recibiendo testimonios materiales? ¿Están recogiendo las voces de las mujeres que se están movilizandando? ¿Qué están haciendo con los grupos indígenas? ¿Están acompañando a los grupos indígenas o les están imponiendo modelos? ¿Qué están haciendo con lo que sucede en torno a la pandemia? ¿Qué significa "inclusión"? ¿Quiénes forman parte de las comunidades cuya voz es válida en el museo? ¿Qué se redime y qué no? ¿Cuál es el valor de lo que se recauda y para quién? ¿Cuál es la importancia o el valor del museo para las comunidades donde se ubica?

El enfoque crítico con el que los participantes miran y hacen el museo, trae al centro del debate un concepto muy interesante: el de

Multiverso, un concepto que invita a pensar en la pluralidad de universos. Aunque no podemos ver otros universos, porque estamos insertados dentro de uno (que aboga por el museo ortodoxo tradicional), debemos ponernos más allá y considerar la posibilidad de que haya muchos otros universos esperando ser nombrados e invitados a existir.

Este concepto nos invita a posicionarnos de una forma diferente en el mundo desde la comprensión plural de nuestra dimensión, por lo que, debido a la complejidad de nuestra realidad, la idea tradicional que se construyó sobre el museo es puesta en crisis. Por ello, los ponentes pretenden construir un nuevo museo acompañados de colectivos silenciados o excluidos, buscando que el museo realmente penetre en sus comunidades más allá del discurso.

El museo como fenómeno social y la museología en la interrelación epistemológica con las ciencias humanas deben, a través de sus profesionales, desnaturalizar la invisibilidad y buscar escuchar el silencio y el silenciado.

Los trabajos expresan el deseo común de inclusión. Sin embargo, el término inclusión es muy amplio. En este sentido, observamos que este afán de inclusión apunta a construir un museo que pueda manejar una amplia diversidad, contemplando temas históricos y sociales silenciados por el legado del pensamiento eurocéntrico y hegemónico aún presente en las prácticas museísticas.

Pensemos en la pluralidad de universos que, aunque no los podamos ver, nos hacen saber que esperan iluminarse como supernovas en el espacio, señalando el camino para que los observemos, los nombremos y los hagamos existir. ¿Contribuyeron los trabajos presentados y los debates a la formación de reflexiones sobre qué es la ciencia? ¿Qué es científico? ¿Qué discursos se están construyendo y para quién? ¿Cómo podemos expandir estas voces y llegar juntos a nuevas concepciones de los museos?

En este sentido, los ponentes dejan claro que aún quedan muchos trabajos pendientes, de ahí la importancia de este tipo de foros que permiten, además de construir vínculos, una reflexión sobre el fenómeno museológico. Y, si nos damos cuenta de que no existe un concepto único de museo, lo estamos construyendo, basándonos en nuestra propia realidad y que la única forma de hacer un museo que satisfaga nuestras necesidades es escuchándonos y anteponiendo los derechos de las personas. Pero, más que buscar respuestas, todas las obras buscaron crear espacios, aportando nuevas preguntas.

## **Referências**

BOURDIEU, P. (1997). Sobre a televisão: seguido de a influência do jornalismo e os jogos olímpicos. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor.

- CROIZET, Florencia. Lineamientos para la apertura cuir en museos latinoamericanos. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.4 –5.
- GLEISER, Marcelo. A dança do universo: dos mitos de criação ao big-bang. 2. ed. São Paulo: Companhia das Letras (Editora Schwarcz), 1997.
- GONÇALVES, Leonardo. As formas e as funções de um museu comunitário: o museu dos pobres nos assentamentos de reforma agrária de Rosana, São Paulo, Brasil. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.28 – 32.
- GONZALES, Virginia Fernanda. Experiencia museal. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.6 –9.
- HAMOY, I; Bittencourt, A. O museu do futuro e o futuro do museu. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.10 –13.
- MELO, D. J.; Guimarães, A. R. S. (2018). Interconexões, novas ou velhas tecnologias: nas encruzilhadas de Exu, caminhos possíveis entre a decolonialidade e o incêndio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. XXVI Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe, Paraguai (Inprint).
- MELO, D. J.; Lourenço, J. F. Uma visita ao Museu Afrofuturista: caminhos para uma Museologia antirracista a partir da literatura ficcional. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.14 –17.
- MENEZES, D.; Bevilaqua D; Falcão, D. Investigação do Público Ausente no Território de Centros e Museus de Ciências: caminhos para a cidadania e o engajamento. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.18 –23.

- MONÇÃO, V; Morais, S; Não-ditos e indizíveis: enfrentamentos sobre aquilo que não se quer, não se pode ou não se consegue ver nos processos museológicos. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.24
- NASCIMENTO, E. L. (1997). Sankofa: resgatando a cultura afro-brasileira. THOTH: escriba dos deuses, n.1 (pp. 197-224).
- SCHMALFUSS, C. M; Souza, D. M. V. A representação feminina nos museus brasileiros: possíveis relações entre Museologia e feminismos. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.28 – 32.
- SOUZA SANTOS, B.de. (2009). Para além do pensamento abissal: Das linhas globais a uma ecologia de saberes. En Souza Santos, B de. & Menezes, M.P. (Orgs.), Epistemologias do Sul (pp.23-71). Coimbra, PT: Edições Almedina – CES.
- VANHEUSDEN, Mauricio. Museología de pueblos indígenas. Un enfoque de derechos. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.28 – 32.
- VEGA, P.; Gusmán, C. N. Habitar el museo-habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con adultos mayores en el museo de la ciudad. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.28 – 32.
- XAVIER, J.; Santos, S. H.; Sena; S. Deslocamentos do patrimônio cultural musealizado. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.28 – 32.
- ZENERE, Alejandra. Aciertos y desacierto a la hora de convocar al otro en el ser y hacer museológico. Anais do XXVIII Encontro Anual do ICOFOM LAM. Em direção a definição de museus na perspectiva da América Latina e do Caribe. ICOFOM LAM – Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe, Córdoba – AR, 2020. pp.28 – 32.

# Lineamientos para la apertura *cuir* en museos latinoamericanos

Florencia Croizet

Instituto Mexicano de Curaduría y Restauración

mfcroizet@gmail.com

## Resumen

Durante siglos, en el marco de una perspectiva tradicionalista de la museología, los museos de diversas tipologías han contribuido a la conformación de un sentido común patriarcal y heteronormado. La configuración de sus acervos y discursos expositivos, han legitimado determinadas formas de ser y estar en el mundo, silenciando, entre otras, a las disidencias sexuales. En este sentido, aún en la actualidad premian por medio de su visibilización, existencias que son inteligibles dentro de una matriz social binaria y heterosexual. En este contexto, fue el propio colectivo LGBTQ+, quien ha logrado rescatar del olvido sus memorias e historias, las cuales, paulatinamente, han comenzado a ser incluidas en las programaciones de los museos latinoamericanos, generando debates, tanto dentro de las propias instituciones como en sus públicos. Por ello, basado en el estudio de diversas experiencias que se enmarcan dentro de las perspectivas crítica y social de la disciplina museológica, el presente artículo tiene como objetivo proponer una metodología práctica y conceptual que colabore en los procesos de apertura *cuir* de museos instituidos de diferentes tipologías, dando cuenta de posibles estrategias a diseñar en las distintas actividades museísticas: gestión de colecciones, creación de guiones museológicos, elaboración de programas educativos.

**Palabras clave:** museo- *cuir*- visibilidad- activismo- Latinoamérica

## Resumo

Durante séculos, desde uma perspectiva tradicional da museologia, os museus de diversas tipologias têm contribuído ao estabelecimento de um sentido comum patriarcal e heteronormativo. A conformação de seus acervos e narrativas expositivas, têm legitimado determinados jeitos de ser e estar neste mundo, provocando o silenciamento de outras, como das dissidências sexuais. Nesse sentido, ainda na atualidade, as existências que não sejam inteligíveis pela matriz heterossexual e binaria não gozam de visibilidade. Nesse contexto, foi o mesmo coletivo LGBTQ+ quem têm salvo suas memórias e histórias do esquecimento. Gradualmente, os museus da América Latina têm começado a incluí-las em suas programações, gerando debates dentro e fora das instituições. Por isso,

baseado em diferentes experiências da região, enquadradas dentro da perspectiva crítica e social da museologia, este artigo propõe uma metodologia prática e conceitual que possa contribuir com os processos de abertura *queer* dos museus já existentes, brindando, além disso, possíveis estratégias para as típicas atividades dos museus: gestão de coleções, elaboração de projetos expositivos e educativos.

**Palavras-chave:** museu-*queer*-visibilidade-ativismo- América Latina

### **Abstract**

For centuries, in the frame of the traditional museology, museums of different typologies have contributed to strengthen a heterosexual and patriarchal common sense. The creation of their collections and displays have legitimised some ways of being, silencing others, such as the sexual dissidence. In this sense, even nowadays, museums choose to make visible those beings which can be understood in the binary and heterosexual matrix. In this context, it was the very same LGBTIQ+ collective who has achieved to rescue and preserve its own histories and memories, which have gradually started to be included in Latin American museums programs, generating social debates in and outside their walls. Therefore, based on the analysis of some experiences, framed in the social or critical museology, the present article has the aim to propose a theoretical and practical methodology that could contribute to the queer openness of existing museums. Moreover, it will present possible strategies to put into practice in relation to the typical museum tasks: collection management, curatorship, educational programs design.

**Keywords:** museum- *queer*- visibility- activism- Latin America

### **Introducción**

Gracias a la irrupción de las corrientes tanto de la museología crítica como la museología social, se ha ido paulatinamente rompiendo con los postulados de la perspectiva tradicionalista de la disciplina, los cuales proponían que un museo unilateralmente podía determinar los parámetros de lo real, de la belleza, del mal y del bien (Montpetit, 2000). Si bien presentan diferencias espacio-temporales, los enfoques de estas dos vertientes enfatizan la falacia de la supuesta objetividad científica de los museos, demostrando que, tanto los discursos expositivos como las políticas de gestión de colecciones han estado siempre imbuidos de subjetividades que naturalizaban pensamientos racistas, sexistas, homofóbicos, eurocentristas, colonialistas (ibidem, 2000). En otras palabras, la pluralidad de discursos ha sido inexistente. El corolario final de este reconocimiento de subjetividades es la necesidad de abrir los museos a otras voces (Lorente, 2015). En relación a este punto, Mario de Souza Chagas (2017), gran exponente de la Museología Social brasilera, plantea la importancia de la necesaria articulación de los museos con los movimientos sociales, además de la promoción de la apropiación simbólica



y física de los museos y sus relatos por parte del pueblo (Chagas & Gouveia, 2014). Es decir, esta corriente pugna por un museo que sea permeable a los acontecimientos y fenómenos sociales que tienen lugar fuera de sus paredes y, por lo tanto, cumpla con su función de agente social de corte pluralista, “anunciando nuevas posibilidades de transformación y cambio social” (Chagas, 2017). En definitiva, ambas ramas coinciden en el papel activo del Museo y de la sociedad en la que se desarrolla, proponen refutar los metarrelatos modernistas conllevando a desestimar una supuesta neutralidad inherente al accionar museológico.

## **Gestión de colecciones y diversidad sexual**

Al calor de activismo LGBTIQ+ global y la consiguiente conquista de derechos civiles en la región latinoamericana, traducidas en instrumentos como la ley de matrimonio igualitario, leyes antidiscriminatorias, ley de identidad de género, leyes de educación sexual y en el caso de los países de legislación más vanguardistas (Argentina, Uruguay), la ley integral trans, ley de cupo trans y ley de interrupción voluntaria del embarazo; las disidencias sexuales han ganado visibilidad pública; logrando trastocar con diferentes grados de éxito, las narrativas de productos culturales, incluidas las museológicas.

Así, reconociendo y asumiendo la histórica desidia y desinterés de museos y archivos públicos por la temática *cuir* (Delfino & Rapisardi, 2010), diferentes organizaciones activistas o individuos militantes de la región han reunido objetos y documentos referidos a sus vivencias personales y como colectivo. Primeramente, quizá, sin practicarlo desde una perspectiva profesional, sino meramente con el fin de rescatar sus memorias del olvido. “La memoria y la musealización son invocadas para que se constituyan en un baluarte que nos defienda del miedo a que las cosas devengan obsoletas y desaparezcan” (Huyssen, 2000, p.15). Tal es el caso del Archivo de la Memoria Trans argentino, en cuyos inicios se trataba de un grupo privado de *Facebook*, en donde las travestis y trans exiliadas en el exterior comenzaron a subir fotografías personales y caseras donde las ellas o amigas aparecían, junto a pequeños epígrafes descriptivos. Asimismo, Tony Boita (2018) postula que las primeras proto-colecciones se conformaron al calor del activismo organizacional de los 80 y 90, a raíz de la lucha contra la epidemia del SIDA, y de las manifestaciones públicas que pugnaban por la efectiva equiparación de derechos con las personas cis heterosexuales. El Archivo fotográfico de la Nueva Coccinelle, agrupación que ha luchado por la despenalización de la homosexualidad en Ecuador, es un claro ejemplo. Se vislumbra, entonces que, la autogestión, la emocionalidad plasmada en microhistorias y el activismo son tres ejes claves a la hora de analizar colecciones de memoria LGBTIQ+. Sin embargo, en una sociedad heteronormada, otro punto a analizar es la hipótesis de la vergüenza. Tal como las instituciones de la cultura descartaban acopiar objetos referidos a las luchas del colectivo, era común que, algunas familias fueran quienes ocultaban o destruían pertenencias de la persona luego de su fallecimiento. Traicionando su orientación sexual o identidad de género, invisibilizaban estas vidas. La consecuencia directa

fue la pérdida inestimable de potenciales colecciones de memorias LGBTIQ+. “Aparecieron un montón de familias que no sabían de qué se trataban esas cosas o que estaban avergonzadx por ellas, de manera que mucho de eso fue tirado a la basura” (Rubin,2016).

Por otro lado, aún no existe un consenso académico en torno a la definición del patrimonio *queer*. Incluso, ni siquiera está constituido como un campo real de estudio en América Latina (Fernandez Paradas, 2017). Definición sumamente importante de encontrar a la hora de generar algún tipo de protección estatal en torno a colecciones de tenencia privada, a fin de evitar adquisiciones de dichos fondos por parte de universidades extranjeras. De hecho, al carecer de declaratorias de interés público, se tratan de transacciones absolutamente libres y legales entre actores privados.

Ahora bien, la gestión museal y archivística paulatinamente han estado volviéndose más permeables a la visibilización de las memorias *cuir*. En primer lugar, debe decirse que no se vislumbra una homogenización de los vínculos de cooperación entre museos públicos y organizaciones activistas que resguardan acervos patrimoniales. En este sentido, pueden enumerarse diferentes acciones: desde la creación de museos de órbita estatal dedicados meramente a temáticas de diversidad sexual, como el Museu da sexualidade de San Pablo, el cual se encuentra conformando su colección de obras plásticas de artistas LGBTIQ+, la conformación de nuevos organismos estatales que absorben acervos privados por medio de donaciones particulares, como el caso del Centro de documentación e investigación de la cultura de izquierdas argentino (CeDinCI), por medio del programa Sexo y revolución. Memorias feministas y sexo-genéricas; la recepción de subsidios o financiamiento estatal para algún proyecto puntual (exposición *Queermuseu* en *Escola de artes visuais* del Parque Lage, Brasil), o hasta el rechazo total del establecimiento de algún tipo de vínculo con los estados (Archivo virtual Potencia Tortillera). Normalmente, las organizaciones que optan por estas últimas posturas fundamentan sus decisiones en la desconfianza y descreimiento para con organismos estatales que por siglos han invisibilizado al colectivo. Además, el color político de los gobiernos de turno también es un factor influyente, siendo más factible el establecimiento de vínculos con partidos políticos de corte progresista (Croizet, 2021).

Respecto de lo que puede denominarse un plan de subsanación de colecciones desde un enfoque *cuir*, ha de aclararse que, un plan de estas características implica, antes que nada, la postulación (explícita o no) de un *mea culpa* institucional. Es decir, si algo debe ser enmendado significa que hubo errores en el pasado que deben corregirse y, sobre todo, evitar su repetición. Por lo tanto, debiera contarse el apoyo de las máximas autoridades de la institución. Dependiendo de las especificidades de la colección, pueden contemplarse diferentes acciones para llevar a cabo el proyecto: convocatoria de nuevas donaciones, rescate de memorias orales, re-catalogación en pos de la visibilización negada y el denominado *rapid response* (Millard, 2016) en el coleccionismo a la hora de acopiar objetos

testimonio de fenómenos sociales contemporáneos. Es necesario aclarar que un mismo acto podría caberle una o más de estas clasificaciones.

En primer lugar, podría decirse que generar una campaña de nuevos ingresos que ocupen los faltantes de nuestra colección es una de las medidas más intuitivas a adoptar. Sin embargo, no siempre resulta una tarea fácil y no siempre es la estrategia correcta. Como se ha dicho, las organizaciones activistas y autogestivas suelen ser reticentes a este tipo de entrega. Ellas son quienes se han encargado de cuidar sus memorias ante el total desinterés de quienes ahora pretenden sus donaciones. Además, con el correr del tiempo, se han profesionalizado, contando con cierto *know how* que les ha permitido reservar y divulgar sus propias colecciones. Un contraejemplo a citarse es la vinculación establecida entre el Museo Nacional de Colombia y la organización independiente Museo Q. Este último grupo se conforma por profesionales de la cultura activistas y tiene como objetivo ser “una Iniciativa museológica, para visibilizar las historias y memorias relacionadas con las identidades y las expresiones de género, así como con las orientaciones y las sexualidades no hegemónicas, como parte esencial del relato nacional” (Museo Q, 2021)

En 2016, el museo nacional rediseñó el relato curatorial de la exposición permanente, incluyendo una sala denominada *Tejido social, voces y confrontaciones*, cuyo núcleo temático abordaría la actuación de diferentes organizaciones sociales del país, incluyendo las que luchan por los derechos del colectivo LGBTIQ+. Entre otros objetos referidos a la diversidad sexual, se exhibió la primera camiseta usada por el Museo Q en una Marcha del Orgullo, brindada por la misma organización activista. He aquí, además, un claro caso de respuesta rápida (*rapid response*) por parte del Museo Nacional. Siendo sensible a los fenómenos sociales contemporáneos acontecidos fuera de las paredes del museo, la institución estableció una acción de acopio de objetos que remitieran a uno de los eventos públicos más importantes del colectivo. Ahora bien, cabría preguntarse, por ejemplo, cuántas banderas del orgullo forman parte de los acervos patrimoniales de museos nacionales o museos de ciudades latinoamericanas en la actualidad.

Respecto del rescate de memorias orales, se cita al proyecto creado en 2016, llevado a cabo por el Archivo Nacional de la Memoria (ANM) argentino, al conformarse la colección Memorias de la Diversidad Sexual. El plan consiste en recopilar testimonios orales de referentes históricos y actuales del colectivo LGBTIQ+ del país. Cabe destacar las tensiones que se generan alrededor de este tipo de proyectos. El criterio de selección de lxs entrevistadxs comenzó siendo etario: las personas más mayores eran a las que primero contactaban, pero, poco después, el equipo notó que, siguiendo esta línea, solo entrevistarían a hombres cisgénero. Entonces, para evitar una nueva invisibilización—en este caso, especialmente de personas travestis y trans—decidieron cambiar la política, comenzando a diversificar identidades y edades. Este caso permite poner en cuestión políticas de acopio que normalmente una institución adoptaría. Como el objetivo es la visibilización, el criterio no puede ser solo cronológico, sino que debería contemplar las interseccionalidades sociales lo máximo

posible. Caso contrario, se estarían estableciendo nuevos borramientos, priorizando determinadas identidades sobre otras. Asimismo, al producirse una nueva colección, debe pensarse en la política de catalogación, generando otro campo de tensión. En el caso del ANM, aunque aún se encuentra en fase de debate interno, se ha pensado en clasificar los contenidos en los siguientes ítems: patologización y criminalización/exilio/DD. HH/ acceso a la salud/ Marchas del Orgullo, entre otros.

También rodeado de tensiones y preguntas, amerita analizar cómo podrían ser los procesos de re catalogación y reagrupamiento (de manera física o virtual) de fondos y colecciones existentes en instituciones. En caso de re-catalogación o creación de nuevos campos de clasificaciones, por ejemplo,

*Hay que pensar cuáles son las lógicas que vienen a importunar estos archivos... ¿Cómo se inscribe una identidad trans en un sistema que ofrece casilleros binarios? ... ¿Cómo nombramos a quienes hoy, englobamos bajo la serie de iniciales LGBT, pero en ese momento eran identificados como invertidos, degenerados, pederastas o se autodenominaban locas y maricas? (Fernandez Cordero, 2017, p. 35)*

Debiéndose aun el debate colectivo sobre las directrices recomendables, puede aseverarse que la estrategia a implementar debería estar siempre guiada por el objetivo de la visibilización de la presencia de la diversidad sexual a lo largo de la historia. Otro punto no menor a analizar son las descripciones visuales de las fichas museológicas de los objetos. He aquí un gran campo de disputa simbólica, en donde el borramiento se torna evidente y no debiera haber oposiciones para enmendarse. La eliminación de la presencia de travestis en fotografías históricas, la heteronormativización de donantes, antiguos poseedores de objetos o artistas, son ejemplos concretos de cómo las instituciones culturales que preservan patrimonio se han encargado (por decisión u omisión) de desdibujar y eliminar a las disidencias sexuales de la historia oficial.

La recopilación digital de objetos referidos tangencial o directamente a las memorias del colectivo es otra acción que los museos pueden llevar a cabo a la hora de enmendar daños que han cometido contra las disidencias. En este sentido, muchos de los objetos y documentos provenientes de colecciones médicas, policiales y de prensa del siglo XX o anteriores sí nombraban explícitamente a la otrora *homosexualidad*. Pero lo hacían desde una perspectiva estigmatizante o medicalizante, enmarcados en la lógica de la matriz binaria heterosexual imperante (Butler, 1990). Tal es el caso de la colección del museo del hospital psiquiátrico el Borda de la Ciudad de Buenos Aires, que reúne las fichas médicas de hombres ingresados en la institución durante el siglo XX. El motivo de muchas de esas internaciones fueron la orientación sexual de lxs pacientes. Otro caso es el proyecto realizado por el colectivo argentino Potencia tortillera, el cual tenía como objetivo visibilizar el tratamiento que las lesbianas han tenido por parte de la prensa en siglo XX. Para ello,

eligieron un fondo de la hemeroteca de la Biblioteca Nacional argentina. De manera digital, trazaron entonces dos nuevas líneas de clasificación. Por un lado, artículos periodísticos que borraban la existencia del lesbianismo, titulado las noticias en donde aparecía una pareja, como “dos amigas”; y por otro, notas que referían a su patologización. Es decir, elaboraron dos nuevos criterios de agrupamiento temático. Podría pensarse algún plan similar para tratar de aunar digitalmente, por ejemplo, documentos y objetos históricos que refieran a la patologización y criminalización de identidades de género y orientaciones sexuales en el pasado que estuviesen desperdigados en colecciones existentes; con el fin de crearse un reservorio digital que daría mayor visibilidad y acceso a las historias del colectivo LGBTIQ+. Bastaría con abordar investigaciones de colecciones herteronormativizadas desde una perspectiva *cuir*.

### **Exposiciones en clave *cuir***

A comienzos de la década del 2000, aparece en escena el proyecto itinerante de Giuseppe Campuzano, el Museo Travesti del Perú. A modo de instalación performática, recreaba la historia oficial del país, haciendo visible el borramiento de las travestis. Elige y reconstruye objetos de museos peruanos para a partir de ello, narrar otros relatos posibles (Campuzano et al, 2015). El chileno Museo Di, recientemente creado en la plataforma *Instagram*, se inspira en el peruano. Mediante una serie de *posteos* semanales que muestran objetos patrimoniales conservados en museos, desarrolla un guion temático visual relacionado a las memorias de las disidencias sexuales. Ambos proyectos demuestran que antiguas colecciones (aquellas que fueron seguramente conformadas bajo ópticas patriarcales y heterosexuales) pueden convertirse en insumos de nuevos guiones museológicos. Un museo que pretenda comenzar un proceso de apertura *cuir* debe incluir ejercicios de prácticas curatoriales que tenga a la polisemia de los objetos en su centro. Abandonando las gafas de la matriz binaria obligatoria, irrumpirán nuevxs protagonistas y nuevos hechos históricos, que siempre estuvieron allí pero que, hasta el momento, no habían sido tenidos en cuenta. Basta con pensar, por ejemplo, en un museo de la indumentaria o de juguetes. Ambas se tratan de colecciones donde fácilmente pueden abordarse temas como la identidad y estereotipos de género, el binarismo, entre otros.

Ahora bien, el proceso de visibilización debe estar acompañado por el de contextualización: ciertos hechos y legislaciones del pasado necesitan explicaciones de los entornos sociales en los que tuvieron lugar; caracterizados por determinados discursos médicos, políticas sociales, educativas. Sin el abordaje de estos contextos, podría no solo incumplirse con el objetivo planteado, es decir, discursos expositivos que aborden temáticas de diversidad sexual de manera liberadora; sino que, por el contrario, se podría estar reforzando estereotipos y prejuicios contrarios. En este sentido, si no se explica, por ejemplo, bajo qué parámetros sociales la homosexualidad estuvo penalizada y/o medicalizada, y, por el contrario, simplemente, sólo se menciona estos fenómenos (sin contexto) unx visitante quizá, poco sensibilizadx con cuestiones de diversidad sexual,

podría acabar naturalizando injusticias. En este sentido, las exposiciones de sensibilización en materia de teoría *queer* resultan sumamente importantes debido a que son instrumentos pedagógicos que permitirán a los museos comenzar a introducir a públicos no especializados en la realidad histórica y situación actual de las existencias de las disidencias sexuales. Las instituciones que abordan los DD. HH. tales como el centro Cultural Haroldo Conti de Argentina (Esta murió, ésta se fue, a ésta la mataron, 2017) y el Museo de la Memoria y Tolerancia de México (LGBT+. Identidad, amor y sexualidad, 2019) han sido pioneras en este tipo de proyectos. Después de todo, los derechos reclamados por las disidencias sexuales no son nada más ni nada menos que derechos humanos. También puede enmarcarse la gestión de una exhibición de arte contemporáneo de artistxs trans dentro de una acción de discriminación positiva, tendiente a crear una igualdad de resultados a partir de una real igualdad de oportunidades (Phillips, 2004). Habrá quienes puedan oponerse a esta moción, sosteniendo que se estaría contribuyendo a una especie de *ghetización*. Sin embargo, cabría preguntarse si en 2021, están dadas las condiciones sociales en América Latina para abandonar este tipo de acciones y si, utilizando el ejemplo precedente, se obtendría una representación proporcional entre artistxs cis y trans en caso de abrir una convocatoria homogénea.

*While many of us long for a time when there will no longer be a need for shows focused exclusively on race, gender or sexuality, we have not yet reached that point. Without area studies exhibits, OTHER ARTISTS will continue to be marginalized and made invisible. The key concept is visibility (Reilly, 2018, p.27-28)*

Continuando con los museos de temática artística, puede afirmarse que son las instituciones de esta tipología quienes suelen ser los primeros en permitir cierta apertura. Conceptos como minar un museo o archivo, socavar sus cimientos, visibilizando las bases elitistas sobre las que se han erigido, son los fundamentos ideológicos de las obras de muchxs *artistas* (Ortega Centella, 2015), las cuales suelen utilizar como insumo de trabajo el propio patrimonio conservado en instituciones culturales, que además alojan sus acciones artísticas, con el riesgo de caer en cierta *fetichización*. En este sentido, también cabe analizar los motivos por los cuales muestras que visibilizan archivos contruidos por lxs mismxs activistas (Archivo de la memoria trans argentino, exposición ecuatoriana Archivxs LGBTIQ+) han sido reiteradamente expuestos en instituciones de arte contemporáneo (bajo los supuestos descritos previamente), en lugar de ser expuestos bajo el paraguas de una exposición en un museo histórico. Lejos de criticar la decisión *artista*, la pregunta conduce a poner luz sobre la reticencia aun latente en museos latinoamericanos de índole histórica a permitir que sus discursos oficiales sean perforados por las memorias de las disidencias sexuales que han conformado colecciones patrimoniales. Después de todo, "Queer exhibits and queer curating interrogate the passive position of the viewer and demand active engagement (por eso) queer curating must necessarily question and challenge the normative of the museum itself" (Jaktz & Soll, 2018, p.4).

## Proyectos educativos y diversidad sexual

En las últimas décadas, los diferentes países latinoamericanos han optado por diferentes mecanismos para regular la educación sexual de niños y adolescentes en edad escolar. En este sentido, por medio de la sanción de leyes nacionales, provinciales y/o la creación de programas y currículas educativas, los estados han ido paulatinamente asumiendo la responsabilidad de que la enseñanza en materia de sexualidad no deber permanecer en el ámbito privado-familiar, sino que, por el contrario, se trata de un asunto público-político.

Por lo tanto, como sujetos de derecho, los estados debieran garantizar tanto a infantes como jóvenes el acceso a la educación integral en sexualidad (EIS). La palabra integral es clave, ya que amplía la concepción y el enfoque de la enseñanza. Es decir, no solo importa la perspectiva medicalista (prevención de embarazos no deseados y enfermedades de transmisión sexual), sino que, se torna crucial el abordaje de la educación sexual desde una perspectiva socio-cultural y de derechos.

Ha de decirse que, esta perspectiva ha encontrado muchos opositores, quienes, con diferentes grados de organización y apoyo, dependiendo los países, han sabido presentar obstáculos para la efectiva garantía de este derecho. Estas trabas se han traducido en masivas protestas públicas organizadas por grupos católicos, pequeños sabotajes por parte de familias, escraches a docentes que intentan dictar contenidos pedagógicos de EIS. Es decir, en la región latinoamericana, el camino hacia la implementación real de la EIS ha sido largo y tortuoso para la comunidad escolar en su totalidad. He aquí donde la institución museo puede convertirse en una gran aliada invitando a las escuelas a sortear juntas este tipo de inconvenientes (Croizet, 2020)

En este sentido, los museos, en tanto instituciones de la educación no formal han sido socios de las escuelas desde sus inicios. Sus colecciones y diversos productos museales, resultantes del trabajo de investigadores y curadores (exposiciones, talleres, publicaciones) presentan un alto potencial de abordaje didáctico por parte de la comunidad escolar. Entonces, la viabilidad de generar proyectos educativos que aborden conceptos socio-históricos de EIS a partir del patrimonio cultural que preservan es total. Por ejemplo, un museo artístico podría presentar programas que aborden el devenir de los estereotipos de belleza binarios del pasado vinculándolos con los que rigen en la actualidad. Otra acción intuitiva, para el caso de los museos históricos, es la creación de proyectos pedagógicos vinculados a currículas educativas que tengan como eje la visibilización de las mujeres cis y disidencias sexuales en la historia. Poco importa el presupuesto real con el que se cuente, ya que pueden tratarse de proyectos muy ambiciosos, como la creación de un videojuego o una *App* que *gamifique* el recorrido del grupo escolar o simplemente, de un folleto-guía que sirva a los fines de mediación dentro del museo. Lo que en verdad interesa es posicionar a los museos como instituciones que legitiman simbólicamente la enseñanza de la EIS desde una perspectiva

histórica y de derechos de cara a la sociedad, brindando herramientas concretas a docentes para lograr sus objetivos pedagógicos.

## **Conclusiones para la apertura**

Hasta aquí, se ha hecho un somero análisis sobre diferentes estrategias que los museos latinoamericanos, sin importar su envergadura o temática pueden implementar para iniciar la *cuirización* de sus gestiones. Ahora bien, este proceso de apertura probablemente genere apoyos y rechazos sociales, tanto dentro del *staff* como en los diferentes segmentos de públicos. Es una situación que no podrá evitarse, independientemente del país o ciudad en donde esté emplazada la institución en cuestión. Sin embargo, la controversia social puede gestionarse (Scott, 2015).

Con base en análisis de experiencias pasadas, tales como las exposiciones *Queermuseu* (Brasil, 2018) *La intimidad es política* (Ecuador, 2019), *Emiliano. Zapata después de Zapata* (México, 2019), se vislumbra que la postura de los grupos contrarios a la apertura suele tener un nivel de representación versátil, la cual se traduce en diferentes grados de poder de convocatoria y manifestación pública; pudiendo generarse desde debates en redes sociales, protestas en las calles o hasta intentos de censura por parte de uno o más poderes de los Estados. Los motivos sociológicos por los cuales la legitimación social de lo *cuir* suscita tanto resquemor y/o violencia en determinados grupos no es tema del presente artículo y probablemente para cada ciudad puedan hallarse explicaciones específicas. Sin embargo, si un museo decide encarar proyectos que involucren las memorias de las disidencias sexuales, deberá trazar una estrategia que contenga y administre la ya citada potencial controversia.

La decisión y responsabilidad final deben recaer en las autoridades del museo y en caso de pertenecer a la órbita pública, debe contarse con el apoyo de los organismos de los que se dependa. En este sentido, la decisión institucional debe permanecer inamovible hasta último momento, sin importar las presiones externas. En lo que respecta al plantel de trabajadores, las capacitaciones en materia de teoría *queer* y derechos de las disidencias; debe acompañar todo proyecto de estas características. Si bien el personal de contacto es al que debería darse prioridad, los talleres/cursos debieran ser dictados para todo el equipo sin importar el lugar que se ocupe en el organigrama. Sin embargo, las capacitaciones pueden fallar: “people developing LGBTQ themed projects have encountered resistance, discomfort or outright opposition from colleagues who feel such projects are inappropriate misguided or unnecessary” (Sandell, 2017, p.143)

Analizado y contenido el ámbito interno, debe estudiarse el entorno externo al museo, tal como la coyuntura legal. Resulta importante poder enmarcar proyectos culturales que aborden temáticas *cuir* bajo legislaciones macro tanto a la hora de persuadir autoridades para que vehiculicen su implementación y promoción, como para la defensa del mismo una vez llevado a cabo. Otro eje de análisis que debiera formar parte del diagnóstico es el estudio de la coyuntura social-real. Las fuentes de



información debieran ser noticias periodísticas, informes de organismos de DD. HH y diversidad sexual, la reacción social a experiencias museísticas previas similares. A partir del estudio de estas variables, podrán formularse potenciales escenarios sociales y el perfilado de detractores y aliadxs, proyectando su respectiva capacidad de actuación. En este sentido, el establecimiento de alianzas con organizaciones activistas del colectivo LGBTIQ+ y otros adeptos (referentes políticos, periodistas, docentes, personal interno del museo) desde que el proyecto se encuentre en la fase inicial es clave. Mientras más visibles las actividades, mayor importancia tendrán estos actores, por ejemplo, a la hora de contener ataques del grupo detractor.

Confeccionado el diagnóstico, el museo deberá delinear una estrategia teniendo en cuenta los objetivos del proyecto, el público destinatario prioritario y el nivel de visibilidad deseado. Las acciones a implementar serán específicamente elaboradas por cada institución. Se podrán tomar diferentes fuentes de inspiración, pero cada museo se caracteriza por especificidades únicas e irrepetibles. Por ello, destinar tiempo suficiente para la elaboración de un buen estado de coyuntura se torna sumamente necesario. En este sentido, si un museo pequeño decide iniciar su proceso de apertura en un escenario desfavorable, signado por una legislación atrasada en materia de DD.HH., una sociedad mayormente religiosa y opositora, personal interno homofóbico; quizá la mejor estrategia sea comenzar con proyectos de menor visibilidad, vinculada a una campaña de sensibilización a los públicos en redes sociales, que habilite luego, proyectos más osados. O quizá, si se trata de un museo nacional de mayor peso simbólico, que cuenta con apoyo político, podría decidirse montar una muestra disruptiva y divergente que se convierta en el disparador para un gran debate social acerca de la visibilidad de la diversidad sexual en el país. En otras palabras, la estrategia a adoptar está absolutamente ligada a los objetivos del proyecto y al diagnóstico obtenido previamente.

En este sentido y tal como se ha visto, lo cierto es que para iniciar un proceso de apertura *cuir* institucional, debe velarse, en primer lugar, por un plan de gestión de colecciones que de alguna manera subsane los faltantes u omisiones del pasado, tanto sea partir de la creación de nuevos metadatos y/o acciones de ampliación de descripciones; por medio de nuevas adquisiciones o mediante la producción de testimonios que tengan como fin el rescate de la memoria oral. Con estos cambios, quizá, el ámbito museológico pueda contribuir a establecer una definición del patrimonio *queer* que tenga como fin su protección. Por otro lado, la política de exhibiciones también debería ponerse bajo análisis. Nuevos abordajes curatoriales a partir de colecciones existentes deberían emerger entre los museos que se consideran pluralistas y democráticos. En otras palabras, la potencia poli-semántica de los objetos es un eje central a considerar en un plan de apertura.

Asimismo, tal como anticipamos previamente, la integración de organizaciones que pugnen por la consagración de derechos de las disidencias sexuales en este tipo de procesos, se torna requisito

indiscutible, especialmente aquellas que hayan sabido atesorar patrimonio. Y, en este sentido, la inclusión laboral de identidades no binarias en espacios patrimoniales, especialmente aquellas que estén padeciendo paupérrimas e injustas condiciones de vida, como el colectivo travesti-trans, también se postula como acción taxativa a realizar para en verdad poder hablar de una perspectiva de apertura hacia la diversidad sexual.

Finalmente, sin importar la manera en que las estrategias y lineamientos de las acciones planteadas a lo largo del artículo se plasmen, debe destacarse que el fundamento en el que se basará todo el proceso, debe ser la absoluta convicción de que un museo continúa siendo un espacio de legitimaciones de existencias, de que tiene en su potestad la facultad de contribuir a la cohesión y justicia social y que los derechos del colectivo LGBTIQ+ son derechos humanos. En ese sentido, asumiendo el daño provocado en el pasado, los museos debieran tornarse actores sociales que contribuyan a dignificar las condiciones de vida de uno de los sectores históricamente más violentados.

## Referencias

- BOITA, T. (2018). Cartografía etnográfica de memorias desobedientes. Cartografía Etnográfica De Memórias Desobedientes. Tesis de maestría, Universidad Federal de Goiás. Recuperado de: [file:///C:/Users/Boleteria/Downloads/Cartografia\\_etnografica\\_de\\_memorias\\_deso.pdf](file:///C:/Users/Boleteria/Downloads/Cartografia_etnografica_de_memorias_deso.pdf)
- BUTLER, Judith (1990) El género en disputa, Madrid, España, Paidós.
- CAMPUZANO, G, LORENZO ABALO, Kateryn, RODRÍGUEZ BATISTA, A (2015). Museo travesti del Perú, Nerter, v.25, p.43-53.
- CHAGAS, M. (2017) La museología que no sirve para la vida no sirve para nada. Entrevista del periódico La Voz. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada>
- CHAGAS, M. & Gouveia, Inês. (2014), Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação), Cadernos do CEOM, v.27, n 41, p. 9-22.
- CROIZET, Florencia. (2020) ESI: Museos y escuelas. IntercambiEIS. Boletín digital de Educación Sexual en Integralidad para América Latina y el Caribe,10, Disponible en: <http://legacy.flacso.org.ar/newsletter/intercambieis/10/haciendo-camino-croizet.html>
- CROIZET, Florencia, (2021), LGBTIQ+ Representation in the Museum ecosystem of Buenos Aires. Routledge. V. 72, p.94-103.

- DELFINO, Silvia & Rapisardi, F. (2010) Cuirizando la cultura argentina desde la queerencia, *Ramona*, V.99, 10-14.
- FERNANDEZ CORDERO, Laura (2017) Fondos personales en el programa sexo y revolución. Memorias políticas feministas y sexo genéricas CeDInCi. Presentación en I Congreso internacional “Los Archivos personales. Practicas archivísticas, problemas metodológicos y usos historiográficos”, Buenos Aires, Argentina. Recuperado de: <http://jornadasarchivos.cedinci.org/wp-content/uploads/2019/02/Actas-Jornadas-Archivos-Personales-ilovepdf-compressed.pdf>
- FERNANDEZ PARADAS, A (2017) Patrimonios invisibles. Líneas de investigación desde la perspectiva de género y recuperación de la memoria LGBT, *Vivat Academia*, v.141, p.115.137.
- HUYSEN, A (2000), En busca del tiempo futuro, *Revista Puentes*, v.2. Recuperado de: [https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4214449/mod\\_resource/content/1/HUYSEN%2C%20A.%20En%20busca%20del%20pasado.pdf](https://edisciplinas.usp.br/pluginfile.php/4214449/mod_resource/content/1/HUYSEN%2C%20A.%20En%20busca%20del%20pasado.pdf)
- JAKTZ, J & SOLL, Anne (2018) Queer exhibitions/ Queer curating, *On curating*, v.37, p. 2-7.
- LORENTE, J. P. (2015) Estrategias museográficas actuales relacionadas con la museología crítica, *Complutum*, v. 26, n 2, 111-120
- MILLARD, Alice (2016, octubre 1) A rapid response. *Museum of Musings*. Recuperado de: <https://museumofmusings.com/category/museums/>
- MONTPETIT, R. (2000), *Les musées: generateurs d'un patrimoine pour aujourd'hui*, Ministère de la Culture et de la communication. Recuperado de: <https://www.mcc.gouv.qc.ca/publications/montpetit.pdf>
- Museo Q (2020), ¿Quiénes somos? <https://museoq.org/quienes-somos/>
- ORTEGA CENTELLA, Visitación (2015) El artivismo como acción estratégica de nuevas narrativas artístico-políticas, *Calle 14*, V.10, p. 100-111
- PERALTA, Maria Luisa (2016, julio 25). Archivista habla sobre documentar la historia leather, SM y fetichista (entrevista a Gayle Rubin). Por Charlie Dewey. (entrada de blog). Recuperado de: <https://teenelsahara.wordpress.com/2016/07/>
- PHILLIPS, Anne (2004), Defending equality of outcome, *Journal of Political Philosophy*, v.12, p.1-19
- REILLY, Maura (2018) *Curatorial activism*, London, Gran Bretaña, Thames & Hudson.

SANDELL, R. (2017). Museums, moralities and human rights, London: Edledge.

SCOTT, Carol (2015). Museum, management and controversy. ICOM Marketing and Public Relations Conference, Yerevan, Armenia. Recuperado de: <https://carolscottassociates.com/wp-content/uploads/2019/07/Controversy.pdf>

### **Exposiciones mencionadas** (por orden de aparición)

Queermuseu: cartografias da diferença na arte brasileira- EAV Parque Lage -2018 <http://eavparquelage.rj.gov.br/a-queermuseu/>

Esta se fue a ésta la mataron, ésta murió- Centro Cultural Haroldo Conti- 2017 <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/2017/12/f-archivo-memoria-trans.php>

LGBT+ Identidad, amor y sexualidad. Museo memoria y tolerancia (México)-2018 <https://www.myt.org.mx/exposicion/lgbt-identidad-amor-sexualidad>

Archivxs LGBTIQ- Centro de Arte contemporáneo de Quito-2019 <http://www.centrodeartecontemporaneo.gob.ec/gallery-item/archivxs-lgbtiq-en-el-marco-del-mes-del-orgullo-lgbtiq-2019/>

La intimidad es política. Sexo, género, lenguaje, poder. METQuito-2017 <https://universes.art/es/specials/intimidad-es-politica>

Emiliano. Zapata despues de Zapata- INBAL- 2019 <https://inba.gob.mx/actividad/8056/emiliano-zapata-despues-de-zapata>

### **Instituciones mencionadas** (por orden de aparición)

Archivo de la Memoria trans. Home. Instagram <https://www.instagram.com/archivotrans/?hl=es-la>

Museu da diversidade sexual (s.f) Home <http://www.mds.org.br/>

CeDInCi (s.f.) Home <http://cedinci.org/>

Potencia tortillera (s.f.) Home. <http://potenciatortillera.blogspot.com/>

Museo Histórico Nacional de Colombia (s.f) Home <http://www.museonacional.gov.co/Paginas/default.aspx>

Archivo Nacional de la Memoria (s.f). Home <https://www.argentina.gob.ar/anm>

Museo del Borda (s.f) Home. Facebook  
<https://www.facebook.com/museodelborda/>

Biblioteca Nacional Mariano Moreno (s.f) Home <https://www.bn.gov.ar/>

Museo.di (s.f.) Home Instagram.  
<https://www.instagram.com/museo.di/?hl=es>

Centro Cultural Haroldo Conti (s.f) Home <http://conti.derhuman.jus.gov.ar/>

Museo de Memoria y Tolerancia (s.f.) Home <https://www.myt.org.mx/>

# Experiencia museal, la complejidad semántica dentro del museo

Virginia Fernanda González

Museo Histórico Sarmiento

virginiafernandagonzalez@gmail.com

## Resumen

El presente artículo, busca indagar respecto de conceptos complejos que interactúan de manera vincular entre sí y con la institución museológica y que han generado fuertes discusiones, llegando a poner en duda la función misma del museo dentro de la sociedad. En este sentido toma relevancia el análisis de: la *dimensión ficcional*, en tanto funciona de manera distinta a la realidad; el *agenciamiento*, como propiciador de cambios sociales mediante actividades artísticas, culturales, etc.; la *patrimonialización*, como la acción de asignarle a los objetos valores culturales e históricos a partir de una taxonomización determinada; el *legado*, como herencia de un pasado idealizado; *descontextualización* en tanto crítica de la pérdida de la relación del objeto con su entorno y su funcionalidad; y finalmente el concepto de *artefacto cultural*, como una alternativa referencial hacia los elementos materiales e inmateriales que conforman la actividad cultural del hombre.

**Palabras clave:** Museo; ficción; agenciamiento; legitimación; contextualización/ descontextualización; artefacto.

## Resumo

Este artigo busca investigar conceitos complexos que interagem de forma articulada entre si e com a instituição museológica e que têm gerado fortes discussões, chegando a questionar a própria função do museu na sociedade. Nesse sentido, a análise: da dimensão ficcional torna-se relevante, uma vez que funciona de forma diferente da realidade; montagem, como promotora de mudanças sociais por meio de atividades artísticas, culturais, etc.; patrimonialização, como ação de atribuição de valores culturais e históricos a objetos a partir de uma taxonomização específica; o legado, como legado de um passado idealizado; a descontextualização como crítica da perda da relação do objeto com seu ambiente e sua funcionalidade; e, por fim, o conceito de artefato cultural, como alternativa referencial aos elementos materiais e imateriais que constituem a atividade cultural do homem.

**Palavras-chave:** Museu; ficção; agência; legitimação; contextualização / descontextualização; artefato.

### **Abstract**

This article seeks to investigate complex concepts that interact in a way that is linked with each other and with the museum institution and that have generated strong discussions, coming to question the very function of the museum within society. In this sense, the analysis of: the fictional dimension becomes relevant, insofar as it works differently from reality; assembling, as a promoter of social changes through artistic, cultural activities, etc. ; patrimonialization, as the action of assigning cultural and historical values to objects based on a specific taxonomization; the legacy, as a legacy of an idealized past; decontextualization as critical of the loss of the object's relationship with its environment and its functionality; and finally the concept of cultural artifact, as a referential alternative towards the material and immaterial elements that make up the cultural activity of man.

**Keywords:** Museu; ficção; agência; legitimação; contextualização / descontextualização; artefato.

### **Acercamiento conceptual**

Intentaremos mostrar, mediante una conceptualización analítica, si realmente la creación de los museos modernos- herederos de los gabinetes de curiosidades-, han logrado ser la base para un acercamiento pleno de la historia y un propiciador de cambios sociales.

Para ello trabajaremos en torno a determinados conceptos, que nos permitirán abordar nuestro análisis desde varias dimensiones asociadas a estos procesos, como son: ficcionalidad, agenciamiento, legitimación, patrimonialización/ despatrimonialización, artefacto cultural y contextualización/ descontextualización, cada una de las cuales ha generado un cúmulo de experiencias y materialidades que modificaron los modos de entender la realidad dentro de estos espacios.

Lo cierto es que en un principio, dentro de las instituciones museológicas, las colecciones se establecían a partir de multiplicidad de artefactos sin mucha relación entre sí y donde convivían objetos históricos, artísticos, arqueológicos, curiosos, etc, donde a su vez la construcción discursiva establecida en su entorno, no estaba del todo clara desde su intencionalidad fáctica y que de acuerdo a los procesos de legitimación dados en ese momento eran identificados con el concepto de “antigüedades” o “piezas de museos” (Bovisio, 2013).

Sin embargo hoy a partir de planteamientos de la museología crítica, social, líquida, etc., esa vinculación objetual es mucho más estrecha, a la vez que la legitimación, patrimonialización, contextualización están en discusión permanente, lo que permite un abordaje mucho más consciente

respecto de la implicancia de determinado artefacto histórico en la sociedad actual. Tomemos como ejemplo el Museo Histórico Sarmiento en Argentina, una institución creada durante el período de los festejos de los centenarios revolucionarios (1911) y cuya intención era enaltecer la figura de un hombre que era, según la visión de la sociedad de la Belle Epoque que lo creó, a quién se le debía el desarrollo de aquel presente. Si bien la Ley de fundación data de 1911, su apertura se concretó en 1938, a los 50 años de la muerte de Domingo Faustino Sarmiento. En ese momento, Argentina estaba viviendo una suerte de fiebre patrimonializante, ya que la Comisión Nacional de Monumentos, de la mano de su Presidente Ricardo Levene, se hallaba en un proceso proactivo de declaratoria de monumentos nacionales y museos, a los que este nuevo museo no escapó. Desde ese momento y hasta unos escasos años atrás, el planteamiento discursivo era una abordaje unilateral de un hombre intachable, polifacético y fuera de serie. En cambio, los planteamientos actuales de la institución desde la museología crítica, han permitido mostrarlo desde perspectivas de discusión social, entendiendo sus cambios de pensamiento en la búsqueda de rumbo para el país y donde el visitante hoy participa activamente dentro de las propuestas, museográficas y complementarias, es decir actuando concretamente en la elección de ciertos objetos, textos, títulos, creando imágenes, etc. Pero a pesar de ello, sigue siendo una institución con un discurso planteado desde la hegemonía y por lo que es aguijoneado constantemente desde la crítica artística y de las ciencias sociales.

## **Legitimación**

En este sentido, podemos decir que la legitimación es una estructura dada a partir del juego de poder que se establece en derredor en este caso del museo, lo cual le da cierta autoridad en su planteamiento discursivo, ya que posibilita el proceso de agenciamiento (Sommer, 2008).

Pero no debemos negar que a fines del siglo XIX y hasta la década de 1950, esa legitimidad establecida era de un cierto modo autoritaria, (y aún hoy lo es, aunque de otros modos), y donde la negociación entre agentes culturales, en el sentido dado por Sommer, no estaba presente.

Ahora bien, cuando hablamos de legitimación y agenciamiento, debemos entender que cada discurso establecido se da a partir de un punto de vista, el cual no deja de ser limitante y cercenador, en este sentido según Borges, *investigar las causas de un fenómeno, aunque sea simple, es proceder en infinito*. Es por tanto una falacia, creer que el museo es un testimonio holístico de una realidad social dada, sino por el contrario es simplemente una parcialidad estructurada por un determinado grupo social, que es a su vez usufructuario de cierto poder, el cual le da, de algún modo, una autoridad legitimante.

Lo dicho hasta aquí nos remite al planteamiento de Podgorny, en relación al surgimiento de los museos y su fragilidad, por estar ligados a intereses cambiantes, sujetos a la voluntad de un grupo reducido de individuos (Podgorny, 2010). Esto nos da la pauta de que esos objetos "idealizados", "ficticios", poseedores de agenciamientos, se tornaron como



los “únicos”, capaces de testificar ciertos hechos, lo que implicó que se hicieran recortes en los relatos históricos a partir de determinadas piezas musealizadas y legitimantes, modificando las narraciones de tal modo que, si el artefacto existía, posibilitaba darle veracidad al relato- “el efecto de lo real”, y por oposición, lo que no fuera parte de ese sistema “legitimador”, no era verdadero.

Esto tomó forma tanto en los museos europeos y en los americanos, como reflejo de aquellos. En el caso de los museos Latinoamericanos, luego de los procesos de independencia buscaron mostrar la importancia de los recursos naturales, de la minería (Podgorny, 2010) o de quienes forjaron esa nación libre, así fue como el panteón de los próceres empezó a tomar forma a fines del siglo XIX y primera mitad del siglo XX.

En ese sentido los museos argentinos a fines del siglo XIX y comienzos del XX, buscaban establecer una serie de “reliquias”<sup>1</sup>, que eran una suerte de patrimonio moral de la Nación, que el Estado tenía la obligación de custodiar (Blasco, 2012), ese proceso de selección era llevado adelante por una suerte de personajes eminentes, que contaban con una amplia erudición en materia histórica y fueron los encargados de determinar qué era relevante dentro del relato histórico.

Lo cierto es que hoy legitimación, es un vocablo que presenta cierta problemática dentro del museo, en tanto institución que intenta democratizar su discurso, interpelar para provocar una construcción colectiva.

### **Patrimonialización**

Este concepto en el contexto finisecular decimonónico, estaba mucho más afianzado que en la actualidad dentro de los planteamientos discursivos en entidades culturales como los museos. Es así que podríamos hablar de una propiedad en herencia como parte del rastro histórico y que era el conformador de una identidad social (Fontal, 2003).

Ahora bien, a principios del siglo XX, no se hablaba de objetos patrimonializados, sino más bien de “reliquias”, en este sentido aquel testimonio material anclado en un hecho histórico había ido tomando un aura sagrada.

Es aquí necesario hacer un paréntesis y poder analizar comparativamente estos dos vocablos y entenderlos dentro de sus entornos temporal- espacial, los cruces que se dan con la materialidad y la historia que representan, en el sentido dado por Marin, de aquella dimensión transitiva y reflexiva de la cual es parte (Marin, 2009). Es así que en el caso actual, patrimonio según la definición dada por UNESCO “Es el legado cultural que recibimos del pasado, que vivimos en el presente y que

---

<sup>1</sup> Este vocablo, con el cual se identificaba a las colecciones patrimoniales, relacionadas con el pasado, evocaba una suerte de divinidad anclada en un pasado, que aunque cercano, parecía único y cercanos a la deidad.

transmitimos a las generaciones futuras”, mientras que reliquia se concebía como algo cercano a la deidad, dotándola de un aura que le asigna atributos ausentes en su forma material (Fernández Bravo, 2017), un ejemplo de ello nos lo puede dar la publicación de “El Relicario de Sarmiento” editado en 1936, una suerte de inventario razonado a cargo del nieto de Sarmiento, Augusto Belin, para donar las colecciones que poseía al Estado Nacional y donde puede verse, cómo se ocupó de crear una figura “ficcionalizada” de un hombre intachable y endiosado. Es así que toman fuerza verídica esas reliquias, es decir esos objetos que pertenecieron o fueron tocados no por el santo, pero sí al personaje descolante (Amante, 2019). Por ello la patrimonialización, si bien habla de legado, es decir algo que de algún modo no es tan abierto para posibilitar determinadas argumentaciones, permite ciertas contradicciones y discusiones, posibilitando aunque de manera indirecta, una construcción más amplia. Por otra parte tanto patrimonio como legado, al ser dos vocablos empleados comúnmente en la terminología jurídica y económica, nos habla de conceptos ciertamente limitantes para definir los objetos que operan en los relatos museológicos, pero a pesar de ello, la institución museológica se lo ha apropiado de ellos, dándole un significado de verosimilitud a lo largo del siglo XX, relacionado con la construcción hegemónica de la historia. Pero que a partir de la última década del siglo, ha sido revisado para mejorar su función dentro de las argumentaciones vinculadas a la construcción de la memoria.

Ahora bien, ¿es esa patrimonialización un proceso democrático de agenciamiento? o por el contrario, ¿se trata nuevamente de un proceso ficticio y legitimador de selección parcial dentro de un relato histórico?

Para dar respuesta a esto, consideramos pertinente analizar otra de las partes de la definición de UNESCO, cuando plantea que:

*la noción de patrimonio es importante para la cultura y el futuro porque constituye el “potencial cultural” de las sociedades contemporáneas, contribuye a la revalorización continua de las culturas y de las identidades y es un vehículo importante para la transmisión de experiencias, aptitudes y conocimientos entre las generaciones.*

El sentido dado aquí al patrimonio es de autenticidad, ya que se fundamenta en un determinado discurso ideológico que legitima la patrimonialización, por su relación con el tiempo anterior (Viola, 2015).

Al igual que plantea Williams con el vocablo cultura, y sus modificaciones de sentido desde fines del siglo XVIII y hasta mediados del siglo XX, pasando en un primer lugar por “el estado general de la mente, luego el “desarrollo intelectual”, posteriormente “las artes en general” y finalmente lo relacionado al orden espiritual, material e inmaterial”, que son un reflejo de los cambios en la vida social de orden económico y político (Williams, 1978); cuando nos referimos a patrimonio, el sentido dado al mismo dependerá del momento histórico que nos atraviese. Entonces, visto desde la actualidad, su uso limita la intención de agenciamiento y diálogo,

ya que el señalamiento de una entidad como patrimonio (en el sentido Magrittiano, es decir “esto es patrimonio”), deja fuera otra gran cantidad de artefactos que por valoraciones determinadas han sido desechados como tales.

Por otra parte, el patrimonio cultural provoca y ha provocado debates respecto a la compleja relación dimensión/temporal. Si bien el patrimonio cultural puede ser histórico, el debate por su inscripción y propiedad lo vuelve contemporáneo (Fernández Bravo, 2017).

## **Descontextualización**

El debate respecto de la descontextualización, se ha dado desde el comienzo mismo del museo moderno, durante el siglo XIX, de la mano del arqueólogo francés Quatremère de Quincy, quién abrió esta polémica, porque se proclamó en contra de las expoliaciones patrimoniales realizadas por Napoleón. En su libro *Cartas a Miranda*, su intención era denunciar al museo francés por su descontextualización y podemos decir incluso despatrimonialización. La idea de Quatremere era de estimular la contemplación de las obras en el espacio donde habían sido creadas, para comprender holísticamente su significado y su relación con el entorno. Estamos en una idea absolutamente revolucionaria para aquella época, ya que estos conceptos recién serán retomados en el siglo XX por la corriente de la nueva museología.

Lo cierto es que en esa idea de Quatremere, podemos llevarla al campo de las artes, como sucedió con *la fuente (1917) de Marcel Duchamp*, que descontextualizó un mingitorio, para resignificarlo en un espacio artístico. Esto si lo trasladamos a un museo, nos da la idea de patrimonialización, en el sentido opuesto al planteado por el francés, porque al generar un contexto nuevo para un objeto concebido para el uso cotidiano, dándole nuevas lecturas, relaciones e interpelaciones, permite explorarlo de modos diversos, mirándolo a contra pelo, buscando significados y significantes, que nos hablen de los modos y tradiciones que se asocian a ese objeto determinado, de una sociedad dada.

En la década de los 50, André Malraux, también discutió con el museo sobre la descontextualización, argumentando que la obra de arte creada había estado ligada a algo, como “la estatua gótica a la catedral”. Además, postulaba que las obras eran puestas frente a otras de espíritu diferente, cuando originalmente habían estado aisladas de ellas. Pero en vez de darle fuerza a este idea, cierto es que esa determinación- que en el contexto de su libro *las voces del silencio es negativa-*, es en la actualidad considerada justamente en sentido contrario, ya que al permitirle a una obra estar en diálogo con otra y no “enfrentada”, posibilita generar otro tipo de acercamiento, no solo desde el punto de vista estético (en el sentido schaefferiano), sino además histórico, porque gracias a la cercanía con otras obras, pueden resaltarse las diferencias que potencian a cada una.

En esta línea, Bovisio plantea que los museos en esa exhibición, promueven la descontextualización y desfuncionalización de objetos que

no fueron creados para tal fin, lo cual conlleva a la modificación de su estatus originario, debido a que *pasan a “ser otra cosa”, en tanto provocan otra cosa*. Es a partir de estas modificaciones de sentido que interpelan a los sujetos de otro modo. A pesar de que su destino es ser descontextualizados, en la medida en que superan a su espacio/tiempo, para metamorfosearse en memoria material, como artefactos que testifican ciertos hechos.

Es necesario detenernos aquí un momento y explicar la postura de Jean-Marie Schaeffer, en tanto los desplazamientos conceptuales generados entre estetización, descontextualización y desfuncionalización, ya que solo tendrán sentido si se los sitúa en la categoría de objetos estéticos. Es por ello que la autora postula que esa descontextualización de los objetos musealizados (en este caso), han sido separadas de su función y lugar de origen, mucho antes de ser institucionalizados. Incluso devolviendo esos objetos a la sociedad que les dio origen, eso no les devolvería los contextos primigenios.

Frente a lo expuesto, podemos decir que el museo, a pesar de que ha sido tildado de descontextualizador, ha intentado generar espacios donde fuera posible el acercamiento plural a los objetos, a pesar de concepciones positivistas del museo tradicional, de la lentitud de los cambios producidos dentro de su seno, ha buscado vivenciar la historia de manera palpable y se ha ido adaptando a las necesidades sociales modernas.

## **Ficcionalidad**

Para el análisis que pretendemos abordar aquí, debemos considerar un importante factor en este juego conceptual, que es “la dimensión ficcional” (Bourriaud, 2009), la cual viene a desarmar el encadenamiento de la realidad, donde se da una articulación entre lo imaginario y lo simbólico y que a su vez aumenta la realidad, ya que esa ficción no se limita a lo imaginario, *además que lo ficcional no se reduce a lo ficticio*, esto analizándolo desde una perspectiva duchampiana (es decir que pertenece a la ficción sin que por ello se divorcie de la realidad que representa).

En relación a esto último, la década de 1960, fue de fuertes críticas hacia la institución museológica, sobre todo desde el ámbito del arte, ya que reprochaban la dimensión pública de esta, su pretendida autonomía dentro del “modernismo” y la acción reificadora de instituciones como el museo (Crimp, 2005). En este sentido se destacaron las críticas de artistas como Magrit, Broodthaers, entre muchos otros.

Respecto de la dimensión pública del museo, pensemos que esta institución es vista como un sistema discursivo hegemónico, donde existe un determinado enfoque, según lineamientos políticos establecidos por el sistema que la sustenta, mientras que la acción reificadora, nos remite al sentido heideggeriano en tanto la coseidad de la cosa.

Es aquí que toma relevancia, el *museo ficticio* denominado *Musée d'Arte Moderne. Département des Aigles* planteado por el artista Marcel Broodthaers en 1968 en Bruselas, donde exhibió objetos ordinarios (productos de consumo, carteles publicitarios, obras falsas, etc.), sin una valoración establecida desde el punto de vista histórico, cultural o artístico, que muestra desde un planteamiento sarcástico como estas instituciones museológicas otorgaban categorías legitimantes a elementos según una taxonomización y una escala de valores hegemónica que podría ser por lo menos arbitraria.

Es por ello que la dimensión ficcional toma sentido dentro del museo, desde varias perspectivas, por un lado a partir de la patrimonialización y taxonomización dada a determinados objetos y por el otro, por pertenecer al "relato"/ narración, que actúa como un medio para captar lo real y permite producir un determinado conocimiento respecto del mundo a ser interpretado.

Entonces, es la ficcionalidad un concepto complejo que tiene una doble implicancia, por un lado negativa y por otro positiva, las cuales han interactuado dentro de la institución tomando fuerza hacia una u otra tendencia, dependiendo de las pujas teóricas a las cuales se haya visto inclinada en cada período.

## **Agenciamiento**

Cuando nos referimos a agenciamiento, lo abordamos desde dos perspectivas consideradas clave para el presente análisis, por un lado aquella que plantea Sommer, respecto de las actividades que son foco de creatividad y por tanto producen cambios sociales, donde se establece un intercambio y una negociación entre lo que se da y lo que se percibe, en lo que podríamos denominar un pull de representaciones (aquí toma fuerza además la dimensión de ficcionalidad), lo cual provoca interacciones creativas e innovadoras, que a su vez generan un efecto en el entorno (Sommer, 2016). Y por otro lado, lo enunciado por Deleuze y Guattari, en tanto incursión de aquellas materialidades diversas que le dan forma a los objetos y la exterioridad de sus relaciones. Esos objetos presentan determinadas líneas de articulación o segmentalidad, territorialidades y a su vez desterritorialidades que provocan un proceso de ruptura (Deleuze y Guattari, 1998).

En ese sentido, el objeto patrimonializado/ musealizado como artefacto histórico es un organismo, es decir una totalidad significativa atribuible al sujeto que existe a partir de un afuera y en el exterior. Es por ello que el agenciamiento, que actúa simultáneamente entre flujos semióticos, materiales y sociales es un multiplicador de las dimensiones del objeto, lo cambia a la vez que aumenta sus conexiones. En ese contexto el museo como agente mediador entre el objeto y el sujeto pone en diálogo esa materialidad diversa mediante determinadas representaciones.

Entonces, los objetos no pueden ser interpretados por fuera del flujo de relaciones, ya que son el índice a partir del cual se infiere la agencia, la

cual a su vez busca provocar, aguijonear para activar pensamientos que generen individuos políticos, y así tomen parte en la vida democrática.

Entonces, teniendo en cuenta estas dos perspectivas, podemos decir que el museo es un agente cultural potenciador de cambios sociales mediante determinadas líneas de acción, donde la materialidad es parte fundante de este proceso.

## **Artefacto**

A partir de lo planteado anteriormente, encontramos problemático y cercenante el uso de los vocablos, patrimonio y legado, es por ello que creemos más conveniente apropiarnos de la denominación alternativa propuesta por Isava, de "artefacto cultural", por tratarse de una expresión que ha cobrado cierta aceptación actualmente (Isava, 2009). En principio debemos ser conscientes que cuando hablamos de artefactos, inevitablemente nos estamos refiriendo a elementos donde el hombre ha intervenido, ya que etimológicamente hace referencia a un objeto, producto de la aplicación de una técnica, aunque a decir de Isava, es posible incluir tanto productos materiales como inmateriales, ya que lo concibe a partir de la perspectiva Heggeliana de la "cosidad de la cosa".

Su limitante, es que estaremos dejando fuera de ésta, todo aquello de carácter natural (es decir donde el hombre no ha interferido en su producción), por lo que no podremos referirnos a monumentos naturales con un cierto valor que el hombre le ha dado, y por lo que busca apropiárselo.

En cuanto a la segunda parte de la expresión planteada en este apartado, es decir cultural, podría tener otras implicaciones, por tratarse de un repertorio históricamente estructurado, los cuales son empleados para organizar las prácticas sociales, en este sentido el análisis de Heidegger, respecto a que nuestra apreciación o entidad que le damos a las "cosas" están mediadas por determinadas interpretaciones convencionalizadas (Heidegger, 1996).

Entonces artefacto cultural, a pesar de no ser un concepto pleno, en el sentido que aquí buscamos, presenta mayor claridad para nuestro propósito.

## **Conclusiones**

Cada uno de los cambios que hemos planteado hasta aquí muestran como el museo es una entidad atravesada por múltiples factores y dimensiones que modifican los modos de pensar su objeto de análisis, lo cierto es que al preservar y seleccionar no está reflejando el pasado, sino por el contrario actitudes e interpretaciones del presente, basadas en la hermenéutica de un determinado grupo social, que pone en juego una cierta escala de valores a las "cosas" es por ello importante que reconozca la importancia de los procesos más que de los resultados.

Pero, por otra parte, es cierto que es consciente de sus limitaciones y que ha intentado sacudirlas (aunque lentamente), para adaptarse a las necesidades sociales actuales.

Entonces, es necesario asumir que su papel es político enmarcado en una conversación cultural entre muchos participantes y por tanto no tiene una visión fija, sino que por el contrario es un espacio entre culturas donde existen dilemas y tensiones.

Es por ello, que consideramos que el análisis de los conceptos que pusimos en juego (ficcionalidad, agenciamiento, patrimonialización, legado, artefacto, contextualización), han permitido aguijonear a la institución museológica, para sacudir los conceptos fosilizados y pueda pensarse a sí misma, respecto de cuál es el discurso que se ha planteado, porque ha seleccionado determinados artefactos culturales para la conformación del relato y que es lo que ha dejado fuera del mismo. Cada uno de estos elementos entran en juego en una suerte de flujo de representaciones que permite orientarnos dentro de un sistema donde se establecen una serie de códigos.

Finalmente, nos remitimos al título de esta presentación, sobre la existencia de una experiencia museal; por lo planteado aquí, consideramos que si existe, ya que modifica los modos de interpelar a la historia, a través del acercamiento al objeto/ artefacto, más allá de las problemáticas que son parte misma de intervenir en este juego conceptual, activa sensorialmente, moviliza, emociona y posibilita vivenciar, desde hoy y con lógicas diferentes aquello que han seleccionado para establecer un relato/ diálogo museológico.

## Referências

AMANTE, Adriana. (2019). *Fervor de colecció*n, en Esferas, trazar el archivo N° 9. New York: Undergraduate jornal.

BLASCO, María Élica. (2012). *De objetos a patrimonio moral de la naci*ón. *Prácticas asociadas al funcionamiento de los museos históricos en la Argentina de las décadas de 1920 y 1930*. Revista Nuevo mundo, mundos nuevos.

BLOCH, Marc. (1996). *Apolog*ía de la historia o el oficio del historiador. México DF: Fondo de la Cultura Económica.

BORGES, Jorge Luis. (2016). *Discusi*ón. Barcelona: Penguin Random House Grupo Editorial. (original publicado en 1955).

BOVISIO, María Alba. (2013). *El dilema de las definiciones ontologizantes: obras de arte, artefactos etnográficos, piezas arqueológicas*. En caiana. Revista de Historia del Arte y Cultura Visual del Centro Argentino de Investigadores de Arte. (CAIA). N° 3.

- BOURRAIAUD, Nicolás. (2009). *Radiante*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo editora.
- CRIMP, Douglas. (2005). *Posiciones críticas, ensayo sobre las políticas del arte y la identidad*. En GUACSH, Anna María. *Arte contemporáneo 16*. Madrid: Akal.
- DELEUZE, Giles. & Guttari, Félix. (1998). *Mil mesetas, capitalismo y esquizofrenia*. Valencia: Pre- Texto.
- FEBVRE, Lucien. (2017). *Combates por la historia*. Barcelona: Ediciones Planeta.
- FERNANDEZ BRAVO, Álvaro. (2017). *El museo vacío: acumulación primitiva, patrimonio cultural e identidades colectivas Argentina y Brasil : 1880-1945*. Buenos Aires: Eudeba.
- FONTAL MERILLAS, Olaia. (2003) *La educación patrimonial. Teoría y práctica en el aula, el museo e Internet*. Gijón, Trea.
- KANT, Immanuel. (2015). *Crítica de la Razón pura*. Traducción: Pedro Ribas. Ed. Taurus.
- GELL, Alfred. (2016). *Arte y agencia: una teoría antropológica*. Madrid: SB.
- HEIDEGGER, Martín. (1996). *El origen de la obra de arte*. Madrid: Alianza
- ISAVA, Luis Miguel. (2009). *Breve introducción a los artefactos culturales*. Caracas: Universidad Simón Bolívar.
- MAIRESSE, François. (2018). *Políticas y poéticas de la museología*. ICOFOM study Series. Edición electrónica.
- MALRAUX, André. (1956). *Las voces del silencio. Visión del arte*. Buenos Aires: Emecé Editores.
- MARIN, Louis. (2009). *Poder, representación, imagen*, en Prismas, Revista de historia intelectual, nº 13.
- MOLLOY, Sylvia. (2012). *Los objetos de Sarmiento*, en Adriana Amante (directora del volumen), Sarmiento vol. IV de Noé Jitrik (director de la obra), Historia crítica de la literatura argentina, Buenos Aires: Emecé
- QUATREMERRE De Quincy, Antoine Chrysostome. (2007). Traducción: Mazaeda, Ilduara Pintor. *Cartas a Miranda, inventario de los robos que han hecho los franceses en los países que han invadido sus ejércitos*. Murcia: Nausícaä.
- SANTANA, Sandra. (2012). *Museos ficticios, imaginarios y reales: de como el Atlas Mnemosyne de Aby Barburg acabó devorando el museo ficticio de Marcel Broodthaers*. Universidad de Zaragoza.



- SCHAEFFER, Jean Marie. (2018). *Arte, objetos, ficción, cuerpo*. Buenos Aires: Editorial Biblos.
- SOMMER, Doris. (2008). *Arte y responsabilidad*. Harvard University. Revista Letra. Número 1.
- UNESCO. Patrimonio Cultural. Recuperado de: <https://es.unesco.org/fieldoffice/santiago/cultura/patrimonio#:~:text=El%20patrimonio%20es%20el%20legado,transmitiremos%20a%20las%20generaciones%20futuras.&text=El%20patrimonio%20cultural%20encierra%20el,diversidad%20cultural%20y%20su%20disfrute>.
- VIOLA, Meritxell Sucarrat. (2015). *Del patrimonio a la patrimonialización y estructura social en un valle de Pallars Sobirá*. Tesis doctoral. Barcelona: Universidad de Barcelona.
- WILLIAMS, Raymond. (1980). *Cultura y sociedad 1780- 1950. De Coleridge a Orwell*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.
- WINKELMANN, Johann Johachim. (2011). *Historia del Arte de la Antigüedad*. Madrid: Ediciones Akal.

# **Uma visita ao Museu Afrofuturista: caminhos para uma Museologia antirracista a partir da literatura ficcional de Lu Ain-Zaila**

**Diogo Jorge de Melo**

Universidade Federal do Pará (UFPA)

diogojmelo@gmail.com

**Josiane de Fátima Lourenço**

Universidade Federal de Alfenas (UNIFAL)

josianedefatima1@gmail.com

## **Resumen**

El artículo proviene del *Centro Cultural Afrofuturista* descrito por la obra literaria de Lu Ain-Zaila en su libro “Sankofia: breves historias sobre el afrofuturismo”, un ensayo que puede ser entendido como una concepción de un Museo Afrofuturista o de una Museología Afrofuturista. Precisamente a partir de esta literatura y principalmente basados en el concepto de imaginación museal, desarrollamos conocimientos sobre el Afrofuturismo y la Museología en un intento de comprender una nueva percepción museal y cómo puede contribuir al desarrollo de la Museología y los museos. Ya que tenemos una experimentación museal proveniente de la literatura y que constituye una concepción real, aunque imaginada, de un museo.

**Palabras clave:** Afrofuturismo, Antirracismo, Museos, Museología

## **Resumo**

Este artigo parte do *Centro Cultural Afrofuturista* descrito pela obra literária de Lu Ain-Zaila em seu livro “Sankofia: breves histórias sobre o Afrofuturismo”, um ensaio do que se pode compreender como uma proposição de um Museu Afrofuturista ou uma Museologia Afrofuturista. Justamente a partir desta literatura e principalmente com base no conceito de imaginação museal, desenvolvemos compreensões sobre o Afrofuturismo e a Museologia na tentativa de entender uma nova percepção museal e como ela pode contribuir para o desenvolvimento da Museológica e dos Museus. Já que temos uma experimentação museal dada a partir da literatura e que se constitui em uma concepção real, porém imaginada de um museu.

**Palavras chave:** Afrofuturismo, Antirracismo, Museus, Museologia

## **Abstract**

This paper comes from the *Centro Cultural Afrofuturista* described by the literary work of Lu Ain-Zaila in his book “Sankofia: brief stories about Afrofuturism”, an essay of what can be understood as a proposition of an Afrofuturist Museum or an Afrofuturist Museology. Precisely from this literature and mainly based on the concept of museum imagination, we developed understandings about Afrofuturism and Museology in an attempt to understand a new museum perception and how it can contribute to the development of Museology and Museums. Since we have a museum experiment given from literature and that constitutes a real conception, however imagined of a museum.

**Keywords:** Afrofuturism, Anti-racism, Museums, Museology

## **Introdução**

Este trabalho se configura em um ensaio que discute a compreensão de um Museu Afrofuturista, principalmente com base nas concepções da escritora Lu Ain-Zaila (Luciene M. Ernesto), que produziu uma literatura na qual imagina uma visita ao que ela denomina de Centro Cultural Afrofuturista, em seu livro “Sankofa: breves histórias sobre o Afrofuturismo” (Ernesto, 2018). Uma descrição que consideramos extremamente rica para se pensar teoricamente a Museologia e discutir as concepções do que seria um Museu Afrofuturista. Logo, compreendemos que a literatura de Lu Ain-Zaila se configura como um verdadeiro manifesto Afrofuturista para como o museal e que pode contribuir proficuamente para diversa questões que devem ser pensadas nesses espaços, principalmente as étnico-raciais ligadas a negritude.

Desta forma, este trabalho lida com aspectos intangíveis de um museu que se estrutura por meio de literatura e se estabelece a partir de um aspecto poético, imaginário e ideológico. Um museu que podemos compreender como real, mas que se configura em uma instância virtual, conforme as concepções de Pierre Lévy (2011). Autor que compreende o virtual como um estado de potência, de um vir a ser, contrapondo a ideia de atualidade e não a de realidade. Lembra que a origem da palavra “virtual” é latina da idade média, *virtualis*, que se deriva de *virtus* que designa potência e força, onde: “A árvore está *virtualmente presente na semente*” (Lévy, 2011 p.15). Da mesma forma o Museu Afrofuturista encontra-se presente na obra literária de Lu Ain-Zaila.

Neste aspecto, podemos considerar que a literatura acaba por configurar uma realidade museal específica, apresentando uma potencialidade de configuração ou simplesmente o reconhecimento de uma

tipificação<sup>1</sup> museal, que aqui denominamos de Museu Afrofuturista, que tem como referência o Centro Cultural Afrofuturista. Desta forma este trabalho se configura a partir da compreensão e estruturação das concepções ligadas ao movimento Afrofuturista e adentra em um mergulho analítico da configuração literária de um Museu Afrofuturista. De acordo com a sua descrição e concepções ideológicas, principalmente suas considerações raciais de percepção do que seria um futuro onde as concepções étnico-raciais conseguiram ser superadas e possibilite a existência plena de um Centro Cultural Afrofuturista.

## **Afrofuturismo e Museologia**

O Afrofuturismo surgiu como uma perspectiva constitutiva de uma realidade antirracista e afrocentrada, estabelecido juntamente com críticas e ressignificações do passado e do presente. Aspecto que vem sendo processados em um sentido projetivo para com a constituição de um futuro diferenciado, transformador das realidades coloniais e racistas existentes. Estando em consonância com a diversidade dos processos culturais interligados às inúmeras diásporas negras<sup>2</sup> ocorridas desde a antiguidade.

Sabemos que a origem do termo surgiu no campo da ficção científica, sendo inaugurado pelo escritor branco Mark Dery, com o seu ensaio “*Black to the Future*” (Dery, 1994). Concepção que melhor desenvolveu no capítulo do livro “*Flame Wars: The Discourse of Cyberculture*”. Uma produção textual constituída a partir da tentativa de compreender a baixa representatividade de escritores afro-americanos na literatura de ficção científica. Neste trabalho Mark Dery realizou principalmente entrevistas, como a com o escritor de ficção científica Samuel R. Delany, o produtor musical e escritor Greg Tate e a socióloga Tricia Rose (Ernesto, 2018).

Segundo Dery (1994), Afrofuturismo se constitui como ficções especulativas que abrangem temas e preocupações afro-americanas no contexto da tecnocultura do século XX. No entanto, atualmente o termo é entendido como:

*[...] um ideário de poderio, sobreposição dominante, uma teia discursiva que mantém o homem branco, heteronormativo, falsamente como um ser legitimante de seu próprio discurso e até da noção de humanidade, refutando qualquer outra presença ou representatividade que não o reconheça como universal [...]* (Ernesto, 2018, s/p.).

---

<sup>1</sup> O termo “tipológico” está mais ligado a conceito de “tipo” da biologia do que o dos modelos conceituais de museus. Isto é, serve de base descritiva de um modelo específico para designação de um coletivo. Uma espécie tipo, nominada de holótipo, é a que representa e possibilita o reconhecimento de todos os indivíduos pertencentes a este grupo taxonômico, respeitando as diferenciações individuais de cada organismo.

<sup>2</sup> O conceito de “diáspora negra” é aqui compreendido a partir dos trabalhos de Paul Gilroy (2012) e Stuart Hall (2013) e Butler & Domingues (2020).

Podemos assim compreender que o termo Afrofuturismo se ampliou, englobando outras áreas do conhecimento e fazeres humanos: expandindo-se na literatura, chegando na música, na filmografia, nas artes de maneira geral e em produções acadêmicas. Sendo entendido como uma instância de teorização do pensamento afro-diaspórico, ocupando os espaços de produção das mentes negras, que reescrevem, imaginam e deliberam o “futuro” a partir de sua presença. Um movimento social e intelectual que reforça e abraça o Futurismo Negro, o qual nos possibilita pensar sobre diversas áreas do conhecimento, como aqui estamos nos propondo a dialogar com a Museologia (Ernesto, 2018; Freitas & Messias, 2018).

Em suas primeiras décadas o Afrofuturismo passou por diversas redefinições de seus escopos de pensamentos, se ampliando do universo cultural negro dos EUA para um contexto afro-diaspórico mundial. Temos como exemplo desse processo o documentário ensaístico “*Last angel of history*” de John Akomfrah (1996 *apud* Freitas, 2017), que narra a história de um ladrão de dados oriundo de um futuro indeterminado. Um protagonista que realiza uma escavação arqueológica na cultura negra do século XX em uma busca de respostas de sua existência, coletando imagens de arquivo de diversas produções de tecnologias negras e entrevistas com teóricos e artistas negros afrofuturistas.

Devemos destacar que o título deste documentário se baseia na obra de Walter Benjamin (2012), que discorre sobre “O anjo da história”, observando fixamente o passado em ruínas enquanto o progresso empurra-o para o futuro. Uma apropriação sintetizadora de questões cruciais para nossa construção teórica, interligando Afrofuturismo e Museologia, principalmente por meio da memória, identidade e do tempo. Desvelando aspectos da preservação e a sua importância para reconfiguração de novas realidades e levanta a questão de como a população negra e afro-diaspórica deve deliberar o seu passado roubado e apagado, principalmente pelos processos de escravização e institucionalização social do racismo. Lembramos que a principal ação do protagonista deste documentário é a de coletar objetos e agrupá-los em um sentido discursivo/museal.

Cabe também evidenciar que o Afrofuturismo ganhou sua potência teórica com o pesquisador e filósofo afro-americano Molefi Kete Asante, o qual no final do século XX compreende que qualquer um é capaz de encontrar o lugar dos africanos no mundo, principalmente nos processos de diáspora, concebendo o movimento como um fenômeno cultural empírico e imaginado. Onde a aceitação e observância da ideia de que tudo pode servir à consciência africana estabelecida no cerne de um comportamento ético e consagrada à *afrocentricidade*, como a “[...] *ideia de que a negritude em si é um tropo de éticas. Assim, ser negro é estar contra todas as formas de opressão, racismo, classismo, homofobia, patriarcalismo, abuso infantil, pedofilia e dominação racial branca [...]*” (Asante, 2014, p.3).

Entendemos que o Afrofuturismo e o Afrocentrismo são capazes de reelaborar a realidade, criando especulações calcadas em inúmeras críticas culturais, intercalando imaginação e tecnologia. Sendo capazes de realizar um renascimento ôntico e epistêmico, onde os sujeitos são capazes de se reconduzirem no mundo, percebendo e se libertando das duras amarras eurocêntricas postas principalmente pelo colonialismo<sup>3</sup>.

Deste modo o texto de Lu Ain-Zaila nos permite pensar em uma “Museologia Afrofuturista”, ou pelo menos nos possibilita divagar sobre essa experiência museal fornecida por meio de sua literatura. Sendo o objetivo deste trabalho estabelecer um diálogo teórico entre o Afrofuturismo e a teoria museológica por meio do texto de Lu Ain-Zaila, de forma a contribuir na construção de uma perspectiva antirracista em museus. Uma construção que se pauta na concepção de imaginação museal, conforme estabelecida por Mario Chagas (2003), evidenciando que distintos sujeitos sociais podem possuir entendimentos relevantes sobre Museus e a Museologia.

Este autor entende que a imaginação museal está presente nas concepções de diversos indivíduos e que podemos analisar estas concepções e assim tentar compreender distintas realidades museais. Exercício que Mario Chagas realizou em sua tese com personalidades do modernismo brasileiro, Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro.

*Objetivamente a minha sugestão é que a imaginação museal configura-se como a capacidade singular e efetiva de determinados sujeitos articularem no espaço (tridimensional) a narrativa poética das coisas. Essa capacidade imaginativa não implica a eliminação da dimensão política dos museus, mas, ao contrário, pode servir para iluminá-la. Essa capacidade imaginativa - é importante frisar - também não é privilégio de alguns; mas, para acionar o dispositivo que a põe em movimento é necessário uma aliança com as musas, é preciso ter interesse na mediação entre mundos e tempos diferentes, significados e funções diferentes, indivíduos e grupos sociais diferentes. (Chagas, 2003, p.64).*

Com base nesse escopo teórico, compreendemos que estamos especificamente atuando em um contexto de compreensão da imaginação museal de Lu Ain-Zaila, uma mulher negra, literata e que desenvolve suas obras principalmente a partir das questões afrofuturitas.

### **Visitando o Museu Afrofuturista de Lu Ain-Zaila**

Em sua narrativa Lu Ain-Zaila descreve a visita ao Museu Afrofuturista sendo realizada por uma criança, que interage com seus pais durante sua visita ao Centro Cultural do Afrofuturismo. Um processo configurado como uma experiência de reflexões que acabam por construir o sujeito afrofuturista por meio das histórias das culturas e identidades

---

<sup>3</sup> Nós nos pautamos nas concepções de colonialismo a partir dos trabalhos de Dussel (2008) e Grosfoguel (2016; 2018).

negras e suas diásporas, representadas nas narrativas expográficas e museológicas<sup>4</sup> do interior deste museu. Uma relação museal apresentada de forma literária, narradora de um percurso expográfico pensado a partir dos saberes afrofuturistas, configurados em uma tríade temporal entre o passado, o presente e o futuro da humanidade e que nos leva a perceber diversas nuances estruturais, principalmente as questões relativas ao racismo.

No texto, o Museu Afrofuturista se configura em um grande templo – “[...] me vi diante de um prédio de quatro andares, espelhado, e com a longa faixa do primeiro andar toda grafitada, de um jeito muito legal [...]” (Ernesto, 2018 p.21). Um museu aparentemente concebido na tipologia “tradicional ortodoxa”<sup>5</sup>, mas que interessantemente se compõe de estruturas textuais em seu acervo, que se intercalam como a descrição de diversas museológicas tridimensionais. Muito semelhante ao que observamos no Museu da Língua Portuguesa em suas exposições, onde o textual é posto expograficamente no mesmo status quo dos objetos tridimensionais. No percurso da visita são descritos diversos acervos, mas principalmente ideias e inscrições, que compõe o Museu Afrofuturistas em seus três andares de exibição. Sendo o grande convite de entrada deste museu a inscrição “Espaço é o lugar: bem-vindo ao Centro Cultural Afrofuturista”.

Este contexto demonstra que a autora compreende o funcionamento deste lugar, deste museu, como um rito de passagem, abrindo novos horizontes para os seus visitantes, mencionado que “[...] a primeira ida até lá é como um ritual de autoconhecimento [...]” (Ernesto, 2018 p.21). Lançando neste momento a sua concepção sobre o Afrofuturismo e das possibilidades de vivências do nosso protagonista naquele espaço:

*[...] a ideia de um modo geral tem a ver com a projeção de pessoas negras no futuro: protagonistas de seus destinos, se vendo capazes de salvar e mudar qualquer mundo, em qualquer época através de suas decisões e ações, se tornando heroínas e heróis de face negra diante de qualquer jornada que tomem como sua. Algo que parte da sociedade nos impedia de ter através de inúmeros “mecanismos”. Isso eu comecei a aprender na escola e em casa, mas o papai disse que **sentir a palavra é diferente de saber**, e por isso, estamos aqui. É a minha hora de senti-la também. (Ernesto, 2018, p.22, grifo nosso).*

Justamente nessa descrição é desvelada a função de um Museu Afrofuturista, entendido como um espaço onde se possa sentir, vivenciar o Afrofuturismo, não apenas aprender teoricamente sobre. Onde o museu é um caminho de formigas, como dito por Mario Chagas (2016) a partir das proposições dos Agentes do Patrimônio do Museu Vivo de São Bento, se constituindo em um sentido de coletividade construtiva de um determinado grupo, no qual todos foram e são importantes para aquele universo. Um

---

<sup>4</sup> O mesmo que objetos de museus (Desvallées & Mairesse, 2013).

<sup>5</sup> Referência as tipologias de Museus apresentadas por Scheiner (2009)

lugar de memória, de sentimentos e de vivências em um sentido de coletividade.

*Logo não é possível “vencer” e ganhar direitos de presente, mas, o conquistamos e mantemos, através da consciência, da atitude, e principalmente, da memória e lembrança do que é ser um – abduzido – e sendo assim, o que nos mantém seguros é o eterno compartilhamento destas memórias [...] (Ernesto, 2018, p.22-23).*

As primeiras museálias postas são descritas como duas estátuas em bronze dispostas na entrada do museu, uma feminina e outra masculina segurando um pequeno globo terrestre na altura dos olhos, nos aportando à ideia de mundo ou de uma esfera armilar<sup>6</sup>. Acompanhadas pelas dizes: “*Às primeiras negras e negros futuristas sem nome desde tempos imemoriais na África e Diáspora. Nosso reconhecimento aos sacrifícios e agradecimento pelo doar de suas vidas*” (Ernesto, 2018 p.24). Museálias que provocam e aguçam um sentido de olhar para o mundo.

A visita no Museu Afrofuturista ocorre do terceiro para o primeiro andar do prédio e na rampa de subida ao terceiro pavimento surgem outras museálias, compostas por “[...] vários símbolos, porém, todos do mesmo provérbio que eu conheço bem, seja em formato simples, estilizado, preto e branco ou colorido no espaço [...] São todos Sankofa” (Ernesto, 2018 p.26). Uma referência aos ideogramas adinkra, cujo maior símbolo, o Sankofa, se reporta a um pássaro com a cabeça voltada para trás com um ovo nas costas (Figura 1). Uma analogia a memória, em que o ovo representa o futuro e a cabeça o olhar para o passado, como o “Anjo da História” de Walter Benjamin. Devemos lembrar que esse ideograma dá nome a um “museu de favela” na Rocinha no Rio de Janeiro e tronou-se um símbolo representativo do museal e da musealidade deste grupo.

Elisa Larkin Nascimento (2008) esclarece um pouco sobre o Sankofa, mencionando que ele pertence a um conjunto de símbolos gráficos de origem *akan*, também chamado de *andinkra*, associados a um complexo de significados, presentes em ditames ou fábulas, com fortes conceitos filosóficos. Especificando o Sankofa significa:

*[...] voltar e apanhar de novo aquilo que ficou para trás, aprender com o passado e construir sobre as fundações, “voltar às suas raízes e construir sobre elas o desenvolvimento, o progresso e a prosperidade de sua comunidade, em todos os aspectos da realização humana. (Nascimento, 2008, p.31)*

---

<sup>6</sup> Esfera armilar se constituiu em um símbolo de poder, representado por um globo terrestre com anéis, representando os círculos dos trópicos, polares, meridiano, equador e elíptica. Acreditava-se no início da cristandade que a alma descia à Terra do Céu e assim recolhia os sete pecados mortais para se libertar na morte.





**Figura 1** Texto imagético representando o ideograma Sankofa. Retirado de Ernesto (2018).

O terceiro pavimento, primeiro andar da exposição afrofuturista, é nominado de “Aqui, não há máquinas do tempo”, um local onde o protagonista se depara em um encontro crítico com a história negra, por meio de objetos e aparatos expográficos, que na descrição nos remetem a instalações de arte contemporânea. Espaço onde o conceito de raça emerge:

*[...] na época era pseudobiológica, uma invenção para criar superiores e inferiores sob critérios falsos nada científicos que foram fortalecidos por outros campos, onde pessoas com o mesmo propósito se ajudavam e que naquela época “eles” eram a sua própria escrita, razão, e sendo assim, perpetuavam, deturpavam e escondiam as várias histórias africanas [...] Ali, entendi plenamente o nome do andar e o significado daquelas estátuas na entrada, para além dos grandes nomes escritos na história que meu pai recitava com alegria e que mesmo não vencendo a batalha, todas as vezes, registraram na memória do mundo seus levantes que nos deixaram legados como Zumbi e Dandara de Palmares, Luís Gama, Luísa Mahin, L'Overture... (Ernesto, 2018, p.28).*

E com este reconhecimento a ideia de diáspora negra se apresenta no Museu Afrofuturista, tornando desembaçada a leitura histórica, entendida pela existência de processos como o de escravização e deslocamento forçoso, inserido na metáfora de abdução:

*[...] ser retirado de seu lugar ou sob ele perder também sua liberdade, sentir o tempo parar e seguir num outro ritmo, ter a vida quebrada, deixada para “atrás” sem escolha e então ser inserido numa realidade totalmente absurda, que menospreza tudo o que você significava enquanto pessoa: O estranho numa terra estranha. (Ernesto, 2018, p.29).*

Também se encontra neste pavimento uma exposição foto-auditiva, nominada “Impérios na África”, apresentando uma diversidade de domínios sociopolíticos, sendo a expografia composta de grandes painéis, “[...] onde cada face apresentava um império, dinastia ou civilizações através de muitas fotos e novas descobertas arqueológicas” (Ernesto, 2018 p.29). Contexto em que nosso pequeno visitante se depara com a diversidade

cultural existente no continente africano, que hoje nos é tão apagada e descaracterizada.

Outras áreas expositivas deste pavimento são descritas, dentre elas a exposição holográfica “Papyrus África”, destinada a apresentar o conhecimento produzido na África, como os matemáticos, as quais são negadas as autorias das culturas negro africanas. Como papiros datados com mais de 1.200 anos a.C. ensinavam a calcular volume, área de um triângulo, funções básicas de álgebra e trigonometria, dentre outros conhecimentos.

*Ali fiquei sabendo que muitos destes conteúdos tiveram seus nomes alterados e eram largamente reconhecidos pelo nome daqueles que os tomaram de seus países de origem, e mais, meu pai me contou que muitos matemáticos ocidentais no séc. XIX, XX e XXI, mal informados ou intencionados, tinham a prática de chamar esta matemática-berço de incipiente, ingênua e até atrasada. Mas, o que não se contava era que a linha evolutiva tinha sido quebrada por invasões gregas, romanas, etc. e então, estes conhecimentos eram destruídos ou tomados, reescritos e utilizados como “deles”, desenvolvido por “eles”. (Ernesto, 2018, p.30).*

Outros contextos são apresentados, como o “Memorial dos Defensores pela Liberdade”<sup>7</sup> e uma exposição do Mali, seguindo o mesmo percurso discursivo apresentado para o andar, gerando as seguintes considerações de nosso menino:

*Não tenho a menor noção de quanto tempo ficamos viajando por aquele imenso andar, mas, quando estávamos para sair, me sentia estranho, pois nele vi o pior do que uma pessoa pode fazer à outra, mas acima disso, a grandeza de nossa contribuição ao mundo. (Ernesto, 2018, p.32).*

Na narrativa textual, antes das personagens adentrarem no segundo pavimento elas aparentemente deram uma parada estratégica, para consolidação das questões que lhes foram apresentadas, indo lanchar e passar em uma loja das dependências do museu. Onde algumas musealias são apresentadas como objetos fetichistas e que estariam presentes ou representadas no Museu Afrofuturista. Dentre elas: o *Papiro de Ahmes*, erroneamente chamado de *Rhind*, datado de aproximadamente 1.700 a.C., no qual são visualizados diversos problemas matemáticos; uma *Linha do Tempo dos Povos Africanos* de 4.500 a.C. até 2.000 d.C., referenciada com sendo a que foi produzida por Abdias Nascimento e Elisa Larkin no IPEAFRO; o *Tabuleiro de Senet* do século XIV a.C., sendo este um jogo de inteligência; o *Ossos de Ishango*, datado de 18.000 a.C., que consiste em

---

<sup>7</sup> O seguinte texto aparece descrito para este memorial – “Nosso agradecimento aos negros e as negras que resistiram ao colonialismo e escravidão, que foram líderes de organização quilombola e abolicionista, e que também demonstraram genialidade em inúmeras áreas (entre os tempos) como engenharia, agronomia, metalurgia, ciências biológicas, natureza e saúde, literatura, matemática, filosofia e educação, ciência espacial...” (Ernesto, 2018 p.31)

uma ferramenta de osso de babuíno com um pedaço de quartzo afiado incrustado na ponta, provavelmente utilizado para gravar, escrever ou contar; o *Ábaco Ichangi*, provavelmente um artefato de cálculos, datado com mais de 20.000 anos de idade, encontrado na África Central; por fim são citadas fotografias de um terrível episódio histórico nominado de *colheita de mãos e pés*, ocasionado pelos belgas o qual nosso menino define como o pleno significado da palavra genocídio.

Destas museálias descritas temos uma representação de diversos objetos, que hoje se encontram espalhados em diversos museus do mundo e que, em sua maioria, construíram seus acervos com base na dominação colonial, onde a África sem dúvidas pode ser considerada o principal centro desta dominação. Os que nos faz pensar e entender o compromisso de reparação histórica que essas instituições devem possuir, já que as mesmas se autodenominam como detentoras do dito “patrimônio universal”<sup>8</sup>.

Contexto que Brulon (2020) identifica, com base em Dussel (1995), como sendo uma assimilação de um dito discurso universal e uma temporalidade única e linear onde o domínio do pensamento significou a subordinação dos corpos e da mente pelo sujeito soberano, constituído como a base do conhecimento produzido pela colonização. Questões que também se fazem presentes na narrativa literária de Lu Ain-Zaila, ao se referir a um ensinamento político aprendido no Museu Afrofuturista:

*Ah, faltou dizer que o governo congolês na segunda metade do séc. XXI (21) foi ao Tribunal de Haia (Convenção de Haia) e obteve a repatriação do Ábaco Ichangi e outros itens levados. Meu pai disse que isso só foi possível através de pressões políticas e humanitárias, que possibilitaram a compreensão de que bens culturais tomados sob “dominação colonial” deveriam ser vistos no mesmo contexto daqueles pilhados em guerras ou adquiridos sem reconhecimento pátrio, ou seja, sem que o país em “regime democrático” os tivesse doado ou vendido em condições legais. É meio complicada essa coisa toda, mas é bom saber que acontece e ameniza uma “dor histórica”, outro ensinamento importante, mas acho que vai além, porque eu sinto algo sobre isso, um alívio que também me deixa feliz. (Ernesto, 2018, p.33-34).*

Conceituação que precede a apresentação da concepção de pertencimento racial e conseqüentemente realiza uma interligação conceitual com todas as museália apresentadas até esse momento, demonstrando a existência e reconhecimento de uma musealidade que pode ser compreendida a partir do Afrofuturismo e outras concepções de lutas raciais e de gênero tangenciada nos processos da diáspora negra e

---

<sup>8</sup> “[...] o nascimento da idéia de patrimônio universal teve relação com o processo de mundialização de valores ocidentais, caracterizado no período pós segunda guerra. A Convenção do Patrimônio foi um dos principais veículos que generalizou as práticas preservacionistas [...]” (Scifoni, 2003 p.80).

de políticas culturais e patrimoniais internacionais, assim como as políticas de repatriação de acervos.

No segundo pavimento expográfico, “Aliens, vocês deviam ter previsto nossa resistência...”, surge a questão do protagonismo das pessoas negras, que foram forçosamente apagadas historicamente. Destacamos que o termo “aliens” empregado no título se vincula a algo externo, de outro contexto, de outro lugar, extraterrestre no sentido de estar em outra realidade vigente da apresentada naquele espaço museal. Um andar expográfico que articula os acontecimentos históricos dos séculos XX e XXI, que segundo a narrativa, propicia “[...] *conhecer os fatos com foco nos levantes negros de resistência e mudança, ou seja, a construção do futuro que vivo, hoje, pelas mãos dos que vieram antes de mim*” (Ernesto, 2018 p.36). Uma experiência vivenciada a partir da seguinte narrativa:

*Assim que entramos, um painel de fotos começou a dançar nos meus olhos. Eram cientistas, inventores e inventoras negras de todo o canto e época, idealizadores de coisas simples do cotidiano a inventos extraordinários, como o afrocanadense Elijah McCoy na época das máquinas a vapor, Granville T. Woods com seu filamento de lâmpadas elétricas e muitos outros dispositivos eletrônicos, Shirley Jackson que revolucionou a telecomunicação, da discagem à fibra óptica [...]. (Ernesto, 2018, p.33-34).*

Descreve também nesta sequência o espaço de “Resistências Seculares”, o qual ganha destaque o módulo sobre “A Imprensa Negra”, “[...] *que não era só um acúmulo de jornais digitalizados, mas um retrato da história da resistência da “gente de côr”, que é como a população negra era chamada no início do século XIX (19) [...]*” (Ernesto, 2018 p.38). Momento no qual surge na narrativa a concepção de museu como lugar de coisa velha, mas em um sentido desconstrutivo, apresentando a importância e a relevância da presença desses objetos em um museu. Conforme a conceituação apresentada por Mario Chagas (1987):

*Compreendemos que a transformação necessária do museu não poderá ser perpetrada através do mascaramento, através do ilusionismo e do magismo. Antes de mais nada, é preciso encarar, com tranquilidade e coragem, a dura realidade dos fatos. A maioria dos museus brasileiros são tradicionais, elitistas, não participativos e apresentam um discurso museológico e museográfico estático, autoritário e comprometido com a dominação. A partir daí poderemos dar o primeiro passo para um trabalho de transformação, que envolva, primeiramente, o próprio trabalhador do museu. O caráter dinossáurico dessas instituições - já apontado por Hugues de Varine-Bohan - é o grande obstáculo para a transformação. (Chagas, 1987, s/p).*

Com base nas ideias de Mario Chagas percebemos que apesar de o Museu Afrofuturista estar preso em uma conceituação tradicional de museu, como já mencionado, de longe ele se estrutura como tal, estando

ele vinculada à transformação e nesse sentido que as “coisas velhas” são resinificadas por Lu Ain-Zaila. Tornando-se objetos importantes para a constituição perceptiva de uma realidade afrofuturista. Como a própria narrativa descreve, documentos e objetos que “[...] *buscavam mudar o destino sem horizonte da gente negra ano após ano, mas não era fácil diante do racismo, dos poucos recursos e das instabilidades políticas*” (Ernesto, 2018 p.38). A narrativa também apresenta o poder das palavras presentes neste pavimento, principalmente neste módulo expositivo:

*[...] é que as palavras são um instrumento importante de poder, sendo capazes de uma sutileza massacrante em gotas ou de uma única batida feroz de martelo. E por isso, lutava-se no século XX (20) e XXI (21) para que as mídias e conteúdos de um modo geral parassem de escrever, por exemplo, “escravos libertos” quando o correto seria dizer “negros libertos”. A insistência no uso do termo escravo ao invés de negro escravizado deixava à vista uma naturalidade assustadora. Então, imagine como uma criança negra se sentia ao ter que ouvir que seus antepassados eram, só, e somente escravos, nunca pessoas: o escravo isso, os escravos aquilo, os escravos fugidos, os escravos libertos. Isso com certeza era horrível. (Ernesto, 2018, p.38).*

Devemos apontar que este andar do Museu Afrofuturismo destaca os protagonismos e diversas questões de resistência, pertencimento e ocorre o enaltecimento devido à diversas personagens históricas negras, assim como diversos movimentos sociais de luta e resistência. Além disso demarca historicamente alguns “Marcos Sociais & Legais”, como o Projeto Unesco na década de 1950, que afirma a existência de um “problema racial”, desvelando o mito da “democracia racial”, dentre muitos outros aspectos.

Com a devida circunscrição destes contextos históricos, nosso protagonista, junto com seu pai, que ciceroneou toda a visita museal até o momento, se junta a sua mãe, uma celebridade literária com diversos prêmios, que toma a frente da visita para finalizar conceitualmente o segundo pavimento.

*— Muito bem visitantes, gostaria de ser a pessoa que vai guia-los por esse momento da história brasileira, um dos períodos de maior vigência do autoritarismo na era moderna, e também o período de maior enfrentamento e organização do que viria a ser chamado oficialmente de “movimento negro”. E como bem diz o nome deste andar: Eles deviam ter previsto a nossa resistência. (Ernesto, 2018, p.41).*

Momento demarcado por uma militância mais acirrada e combativa no Brasil, a qual culmina na narrativa que finaliza a visita deste andar, com uma descrição angustiante de nosso menino.

*Mais à frente, num monitor, vimos trechos de depoimentos e centenas de páginas de relatórios e fichas que fizeram durante a*

*ditadura. Pensar em tudo o que passaram naqueles tempos e depois, me assustou, me senti “em perigo” como se estivesse naquela época, pois, mesmo quando a democracia veio os direitos e o reconhecimento das desigualdades não vieram juntos. Apertei a mão do meu pai e ele percebeu, mas disse que eu tinha sorte, pois o que só ouvia a minha mãe falar foi real, bem real um dia e ali, naquela época afrofuturista eu estava a salvo.*

*Então... de certa forma eles lutaram por mim, mesmo sabendo que nunca me veriam nascer ou meus pais ou ninguém aqui. Então... eles lutaram pelo futuro de gente negra que jamais saberiam os nomes. Aquilo me deu um nó na garganta e quando estávamos para sair de lá, resolvi dizer baixinho para alguns deles, caso estivessem por ali ouvindo. Obrigado e obrigada por tudo. (Ernesto, 2018, p.43).*

Depois de um chocolate quente e uma passada na livraria do museu, se iniciam as narrativas da visita no primeiro pavimento do Museu Afrofuturista, intitulada “O futuro é o lugar e estamos nele, presente e passado também” e que se encontra acompanhada do ideograma Sankofa estilizado, como visto na rampa de acesso do museu. Este é um andar expositivo que pode ser entendido como “[...] *uma metáfora sobre o futuro que chega aos nossos dias de hoje e depois vira passado e começamos de novo*” (Ernesto, 2018 p.44). Esta questão é mais especificada pela mãe de nosso menino, apresentando uma base compreensiva da imaginação museal de Lu Ain-Zaila e sua percepção sobre o que é o Museu Afrofuturista:

*— Sim, mas diz um pouco mais... se almejamos o futuro, precisamos aprender com o passado, que já o foi, e escrever o presente com a intenção de que seja um futuro que ainda não se tornou. Resumindo, devemos aprender com que veio antes e com a história, pois não existe nada mais sábio que os dias que já se foram. (Ernesto, 2018, p.44).*

Abrindo o andar são apresentados “dois bustos reais” e que chamam a atenção de nosso pequeno protagonista. Museálias referentes a dois marcos literários brasileiros, personificados na figura de dois homenageados, Antônio Gonçalves Texeira de Souza e Maria Firmina dos Reis. Autores do romance-folhetim “O Filho do Pescado” de 1843 e o romance “Úrsula” de 1859. Objetos museais que direcionam para uma definição do que é ser afrofuturista, extrapolando a percepção de tempo em um sentido de ser em seu determinado momento e contexto, referindo-se a:

*[...] um estado interior, onde a negritude plena só pode ser alcançada quando você não tem mais dúvidas do que o constitui, ou do que virá a doar ao mundo enquanto uma pessoa negra, gente negra, pessoa de cor. Não importando a linha do tempo em que estamos, simplesmente será o que somos, e isso fará toda a diferença. (Ernesto, 2018, p.45).*

No primeiro espaço deste pavimento, identificado como a “Arte Negra”, surgem diversas obras de arte, configuradas em uma grande exposição artística, possibilitando nosso menino “[...] *viajar por aquela imensidão de fotos de pessoas negras pintoras, escultoras, artistas plásticas e suas obras em tinta a óleo, negativos, madeira, pedra-sabão, grafite e outros elementos da época colonial até final do séc. XXI*” (Ernesto, 2018 p.45). Objetos que, segundo a narrativa, representavam “[...] *a vida cotidiana, a natureza, rostos livres, inspiradores ou cativos de senzalas e periferias nos encarando ou contemplando o dia, o horizonte, um sonho, o futuro, talvez?*” (Ernesto, 2018 p.45). Obras que levam ao questionamento de nosso pequeno protagonista sobre o apagamento daquelas presenças negras na história brasileira.

O módulo seguinte contempla a literatura negra, tendo um espaço específico dentro do Museu Afrofuturista, denominado “Literaturas, negras, histórias, literaturas”. Descrito como uma possibilidade de uma viagem, de um legado, “[...] *não apenas sobre negros escrevendo em tempos difíceis, mas insistindo em escrever e provar que existiam em tempos que não eram bem-vindos ao futuro*” (Ernesto, 2018 p.46). Espaço constituído expograficamente como um conjunto de painéis referente a escritores e escritoras, com destaque para Carolina Maria de Jesus<sup>9</sup>. Um espaço que exalta também todas as produções artísticas/literárias produzidas a partir das ditas periferias e ressalta artistas e intelectuais negros que muitas vezes não tiveram seus devidos reconhecimentos em vida, mas se expressaram em seus contextos culturais e na narrativa de nosso protagonista emergem em um sentido de gratidão, demonstrando que seus esforços não foram em vão.

— *Mãe, não seria ótimo se eles lá no passado pudessem receber notícias do futuro pelo qual lutaram?*

— *Seria sim. E eu adoraria dizer a eles que vivemos no futuro que eles imaginaram, onde a utopia negra não está fora de nós, mas dentro, e que jamais poderão nos arrancar isso do peito. (Ernesto, 2018, p.48).*

Prosseguindo a visita do último pavimento do Museu Afrofuturista, o próximo módulo expositivo é apresentado como sendo o maior experimento negro da história, nominado de “Afrofuturismo – a soma de todos os passos em todos os tempos”. Este experimento museal nos prepara para a sequência final da exposição afrofuturista e que pelo título nos leva a reconhecer como sendo o módulo expositivo que discute e conclui a experimentação museal afrofuturista como um todo.

*Pelo tamanho do local, dava para perceber que aquele era o maior espaço dali, e já na entrada, ele fazia valer o seu nome, pois não tinha uma única entrada e sim cinco. Meus pais disseram que não*

---

<sup>9</sup> Escritora que teve o reconhecimento de sua literatura por meio de muitas reivindicações e lutas, que culminaram no seu reconhecimento, póstumo, como Doutora Honoris Causa pela Universidade Federal do Rio de Janeiro no ano de 2021.

*era um labirinto, fielmente, a soma de todos os tempos. Aquelas entradas não eram fixas, então o que eu visse hoje, não veria da mesma forma em nenhum outro dia novamente. (Ernesto, 2018, p.49).*

Um complexo labiríntico, descrito como sendo uma mistura de imagens fixas e movimentadas, formando um mosaico onde tudo se misturava, “[...] *uma espiral de acontecimentos*” (Ernesto, 2018 p.49), além de possuir uma voz que incentivava a exploração do ambiente.

*Mude... interaja com a obra. E faça o seu próprio caminho.*

*O labirinto está vivo e não nos importamos com a ordem, mas com a certeza de que você precisa saber.*

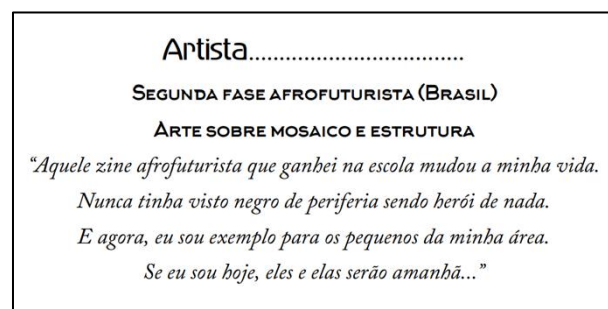
*Toque a história.*

*Toque os acontecimentos.*

*Altere a ordem dos fatores, mas mantenha-os dentro de você. (Ernesto, 2018, p.49).*

Um espaço aparentemente interativo e imersivo, onde “[...] você pode tocar eles de volta – meu pai riu e tirou uma das imagens da parede e lá estava a mágica. A imagem mosaica descia, deixando um espaço vazio, depois, ele reencaixou a peça retirada” (Ernesto, 2018 p.49). Um espaço onde nosso protagonista se divertiu bastante, “construindo o próprio caminho” (Ernesto, 2018 p.49).

Um experimento culminado com o encontro com um depoimento, uma ficha expográfica de identificação, com a lacuna de autoria em aberto, mas que apresenta mais uma concepção afrofuturista, temporal e com seu compromisso a sua herança ou legado, perpassada pelas gerações, mas que coloca o visitante como protagonista desta obra e das concepções afrofuturistas apresentadas (Figura 2).



**Figura 2:** Texto imagético de “ficha expográfica de identificação”. Retirado de Ernesto (2018).



Outras fichas similares são apresentadas e a música negra, principalmente a afrofuturista, ganha sua notoriedade da narrativa do museu, dentre muitas outras produções artísticas descritas. Mais uma área expográfica é apresentada, nominada “Experimentos Afrofuturos”, voltado para a arte moderna afrofuturista, onde mais museálias são descritas.

*Eu estava diante de raridades como revistas em quadrinhos (HQ), esboços originais de heróis, cartazes, livros e roteiros (filmes, peças, curtas) premiados de inúmeros gêneros. Era tanta coisa legal que dava vontade de morar ali, mas foi quando me dei conta, que tudo aquilo fazia parte da minha realidade. Eu já morava nela. (Ernesto, 2018, p.53).*

Percepção que o sentido museal, ou a dita musealidade está presente nas pessoas, principalmente em seus sentidos de pertencimento a uma coletividade. Neste processo imersivo artístico do Afrofuturismo, emerge uma discussão sobre a virtualidade, do digital, em espaços museais, pois nosso protagonista se questiona se uma visita digital teria o mesmo impacto que a presencial: “[...] havia tour virtual no site. É impossível recriar digitalmente o contato, a surpresa, o tato das coisas e o que sentimos a cada passo ali dentro, não importa que óculos de realidade virtual inventem. Não seria real” (Ernesto, 2018 p.55).

Devemos destacar, como abordado anteriormente, que a própria configuração de virtualidade se manifesta no Museu Afrofuturista, pois o mesmo se constrói no imaginário a partir da imaginação museal de Lu Ain-Zaila e se potencializa na leitura de sua obra, tornando-a real em seu próprio imaginário e de seus leitores. Desta forma, uma das bases de nossa interpretação do Museu Afrofuturista é posta e se consolida no repertório museológico, consolidando uma percepção museal específica e diferenciada.

No entanto, o embate é empregado em relação ao contexto digital, pois de acordo com a narrativa, acreditamos que o sentido da proposição é elucidar que o Afrofuturismo e a sua experimentação museal devem estar postas em um sentido amplo de imersão e vivência em um aspecto integralizador, que funde diversos contextos temporais. Não sendo ao acaso que a experimentação artística principal se constituía de um mosaico de tempos, lugares e com plena interação dos sujeitos.

Outra questão colabora para esta percepção, nosso protagonista sempre se refere ao seu aprendizado no universo escolar e na própria vida, mostrando outros lugares de construção de conhecimento e de interação. Claro, que nesse sentido é evocado a força do espaço museal como um lugar consolidador de sentidos e que pode ser uma agência de potencialização, mas também destruidora ou alienadora. Processo exemplificado na obra de Benedict Anderson (2008), ao desenvolver o conceito de comunidade imaginada e entendê-lo em um sentido constitutivo da concepção de nação, entendendo os museus como elemento de consolidação deste processo, juntamente com os sentidos e os mapas.

Para finalizar nossa visita, temos a construção de uma expectativa de encontro com o que a narrativa considera ser as três museálias de grande importância para o museu.

*As três primeiras obras literárias afrofuturistas brasileiras do século XXI estavam ali, originais, autografadas e protegidas, cada uma no topo de uma pequena pirâmide transparente que lembrava aquelas do reino Kush no Sudão. E ali estava mais uma metáfora, eu pensei, a do conhecimento como um tesouro que transcende o tempo. (Ernesto, 2018, p.57).*

Livros, museálias, expostos em vitrines, em uma realidade vigente para a grande maioria dos objetos apreendidos pelo espectro museal tradicional, mas que nesse contexto expográfico, possuíam reproduções para o manuseio. No entanto, a concepção mais notória são os “autógrafos”, associados as figuras/ideogramas, como o Sankofa. Devemos também ressaltar que uma das obras de literárias citada é de Lu Ain-Zaila, “Duologia Brasil 2408” (Figura 3).

*Esperei a minha vez de chegar bem pertinho e ver os detalhes, os livros estavam fechados, mas ao lado havia uma reprodução do autografado e dedicatória que cada um fez, não só se referindo ao livro, mas inspirando quem o adquiriu a ser mais um ponto luminoso na imensa obra que é a memória. (Ernesto, 2018, p.57)*

Com isto, nossa jornada museal afrofuturista se encerra, com a sugestão de incorporação dos leitores/visitantes do Museu Afrofuturista do compromisso intergeracional ali presente: “Fui até aqui a voz da sua jornada por uma história da humanidade que insistem em não contar, mas agora você é um afrofuturista como eu e vai contar e recontar até que a sua Era seja a minha Era também” (Ernesto, 2018 p.59).

 SANKOFA	Lu Ain-Zaila DUOLOGIA BRASIL 2408	 NKYINKYIM
 SANKOFA	Fábio Kabral O CACADOR CIBERNÉTICO DA RUA 13	 OWLIA KOKROKO
 SANKOFA	Anderson Assis O MENSAGEIRO DAS ESTRELAS	 AYA

**Figura 3:** Texto imagético de autógrafos das três primeiras obras literárias afrofuturistas do Brasil. Composta pelo nome do autor e simbologias: Sankofa, “Nunca é tarde para voltar e apanhar o que ficou para atrás”; Nkyinkyi, “iniciativa, dinamismo e vers”

### Considerações finais

Devemos compreender que a obra “Sankofia: breves histórias sobre o Afrofuturismo” de Lu Ain-Zaila nos possibilita um mergulho no universo museal, nos possibilitando entender e pensar nas concepções de um Museu ou Museologia Afrofuturita, nos trazendo a possibilidade de experimentação/vivência através da leitura de sua obra. Nos possibilitando uma visita imaginária ao Centro Cultural Afrofuturista, no qual acompanhamos nosso pequeno protagonista por todo o circuito expográfico do museu.

Compreendemos assim que a produção desta intelectual negra nos possibilita trocas de suas experiências de vida e suas concepções culturais e imaginadas, principalmente de mulher negra e escritora dentro do movimento Afrofuturista. O que Conceição Evaristo (2008) entenderia como uma verdadeira *escrevivência* de Lu Ain-Zaila: pois a escritas das mulheres negras, construídas a partir de suas experiências de vida não podem ser lidas como “*histórias para ninar os da casa grande e, sim, para incomodá-los em seus sonos injustos*”<sup>10</sup>. Um conceito de agenciamento, em que a *escrevivência* representa uma escrita de um corpo e de uma condição desenvolvida a partir de uma experiência negra.

Como nos lembra Soares e Machado (2017), Conceição Evaristo (2017) em seu livro “Becos da Memória”, entende que “*as histórias são inventadas, mesmo as reais, quando são contadas*”. Com isto, o ato de *escrever* significa, contar histórias particulares, que remetem a experiências coletivizadas, existindo uma relação integradora entre autora e protagonista, com os marcadores sociais e suas experiências

<sup>10</sup> Retirado de <http://nossaescrevivencia.blogspot.com.br/>.

vivenciadas. Onde o sujeito da literatura negra está circunscrito pela existência de sua cumplicidade para com outros sujeitos.

Justamente nesse sentido de *escrevivência*, que a imaginação museal de Lu Ain-Zaila nos toca e nos conduz para a concepção de Museu Afrofuturista. Uma experiência museal literária que nos permite reavaliar nossas realidades, principalmente alinhando-as às perspectivas presentes no movimento Afrofuturista. Sendo capaz de influenciar nossa formação como sujeitos sociais e históricos, rompendo com os imaginários sociais vigentes, coloniais. Desta forma, essa experiência nos mostra um cenário museal e museológico onde pessoas negras são protagonistas de seus destinos, portadoras de direitos e de um legado de memória ocupando seu devido lugar na história e com protagonismo.

Neste processo o Afrofuturismo permite não somente pensar em uma realidade utópica, mas confere o reconhecimento de si e do outro, por meio de inquietações, revoltas, tristezas no passado, de seus antepassados, do presente e do futuro em um sentido de transformação. Logo, a liberdade conferida ao Afrofuturismo, permite a expressividade de uma visão de mundo, que para alguns pode ser entendida como utópica e fantasiosa, mas que para outros é entendida como transformadora da realidade. Potência essa que também encontramos na diversidade de museus existentes no mundo e que podem abraçar as questões afrofuturistas e antirracistas, como vivenciadas no Museu Afro Brasil em São Paulo, contribuindo para a mudança das perspectivas coloniais, rompendo com silenciamentos, perpetuando e valorizando as culturas negras, de modo a construir um caminho, um presente e um futuro antirracista, introjetando estas perspectivas no imaginário social. Um futuro onde o Museu Afrofuturista esteja materializado e esteja posto como um monumento social de reconhecimento das dores causadas historicamente pela dominação colonial.

## Referências

- ANDERSON, Benedict. (2008). *Comunidades imaginadas*. São Paulo: Companhia das Letras.
- ASANTE, Molefe Kate. (2014). *Afrocentricidade: A Teoria Da Mudança Social*. Philadelphia, Pa: Afrocentricity International.
- BENJAMIN, Walter. (2012). *O anjo da história*. Belo Horizonte, MG: Autêntica Editora.
- BUTLET, Kim. D., Domingues Petrônio. (2020). *Diásporas imaginadas: Atlântico negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo, SP: Perspectiva.
- BRULON, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, 28, p.1-30.

- CHAGAS, Mário de Souza. (1987). *Museu: coisa velha, coisa antiga*. Rio de Janeiro: Uni-Rio, Cadernos de Pesquisa.
- CHAGAS, Mário de Souza. (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Tese de Doutorado do Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro.
- CHAGAS, Mário de Souza. (2016). Patrimônio é o caminho das formigas... En Maurício Barros de Castro, & Myrian Sepúlveda dos Santos (Orgs.). *Relações raciais e políticas de patrimônio*. (pp. 141-163). Rio de Janeiro: Beco do Azougue.
- DERY, Mark. (1994). Black to the Future: interviews with Samuel R. Delany, Greg Tate, and Tricia Rose. En Mark Dery (ed.). *Flame Wars: the Discourse of Cyberculture*. (pp. 179-222). Durham, NC: Duke University Press.
- DESVALLÉES, André., Mairesse, François. (2013). *Conceitos-chave de museologia*. Rio de Janeiro, RJ: Secretaria de Cultura do Governo do Rio de Janeiro e Conselho Internacional de Museus, ICOM.
- DUSSEL, E. (1995). *The invention of the Americas: Eclipse of the "Other" and the Myth of Modernity*. Nova York: Continuum.
- DUSSEL, Enrique. (2008). Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidad. *Tabula Rasa*, 9, p. 153-197.
- ERNESTO, Luciene Marcelino. (2018). *Sankofia: breves histórias sobre Afrofuturismo*. Rio de Janeiro, RJ: LU AIN-ZAILA.
- EVARISTO, Conceição. (2017). *Becos da Memória*. Rio de Janeiro: Pallas.
- EVARISTO, Conceição. (2008). "Escrevivências da afro-brasilidade: história e memória". *Revista Releitura*, Fundação Municipal de Cultura, Belo Horizonte, 23, p.1-17.
- FREITAS, Kênia. (2017). Roubando Dados: a refundação do Afrofuturismo em O Último Anjo da História. En Lucas Murari, & Rodrigo Sombra (orgs). *O Cinema de Akomfrah: espectros da diáspora*. Rio de Janeiro, RJ: LDC, p.125-130.
- FREITAS, Kênia., Messias, José. (2018). O futuro será negro ou não será: Afrofuturismo versus Afropessimismo - as distopias do presente. *Revista de la Asociación Argentina de Estudios de Cine y Audiovisual*, 17, p. 402-424.
- GILROY, Paul. (2012). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo, SP: Ed. 34; Rio de Janeiro, RJ: Universidade Cândido Mendes e Centro de Estudos Afro-Asiáticos.

- GROSFOGUEL, Ramón. (2016). A estrutura do conhecimento nas universidades ocidentalizadas: racismo/sexismo epistêmico e os quatro genocídios/epistemicídios do longo século XVI. *Sociedade e Estado*, 31, 1, p. 25-49.
- GROSFOGUEL, Ramón. (2018). Para uma visão decolonial da crise civilizatória e dos paradigmas da esquerda ocidentalizada. En Joaze Bernardino Costa, Nelson Maldonato Torres, & Ramón Grosfoguel. *Decolonialidade e pensamento afrodiáspórico*. Belo Horizonte, MG: Autênticam p. 55-77.
- HALL, Stuart. (2013). *Da diáspora: identidade e mediações culturais*. Belo Horizonte, MG: Ed. UFMG.
- LEVY, Pierre. (2011). *O que é virtual?* São Paulo, SP: Editora 34.
- NASCIMENTO, Elisa Larkin. (2008). Sankofa: significados e intenções. Em Elisa Larkin Nascimento (Org.). *A matriz africana no mundo*. (pp. 29-54). São Paulo: Selo Negro.
- SCIFONI, Simone. (2003). Patrimônio Mundial: do ideal humanista à utopia de uma nova civilização. *Espaço e Tempo*, GEOUSP, 14, p. 77-88.
- SCHEINER, Tereza Cristina Moletta. (2009). Museologia ou Patrimoniologia: reflexões. *MAST Colloquia*, 11, p. 43-59.
- SOARES, Lissandra Vieira., Machado, Paula Sandrine. (2017). "Escrevivências" como ferramenta metodológica na produção de conhecimento em Psicologia Social. *Revista Psicologia Política*, 17, 39, p. 203-219.

# **Reflexões sobre o papel social dos centros e museus de ciências e o diálogo estabelecido com o público do território**

**Débora T S Menezes**

Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz (COC/FIOCRUZ)

deboratsantos@gmail.com

**Diego Vaz Bevilaqua**

Casa de Oswaldo Cruz, Fundação Oswaldo Cruz (COC/FIOCRUZ)

diego.bevilaqua@fiocruz.br

**Douglas Falcão**

Museu de Astronomia e Ciências Afins (MAST)

douglas@mast.br

## **Resumo**

Este artigo propõe uma reflexão sobre o papel social dos centros e museus de ciências, em especial o relacionado ao diálogo com os indivíduos em situação de vulnerabilidade socioeconômica que residem no território das instituições. Estes fazem parte de uma audiência pouco representada dentre os visitantes não agendados, a audiência de visitação espontânea. A questão é discutida há algumas décadas, e sua importância é reconhecida. Ainda assim, a desigualdade no acesso a estes espaços tem se mostrado persistente, e poucas mudanças ocorreram no perfil do público visitante, indicando a relevância de novas perspectivas sobre o tema na sociedade contemporânea. Por outro lado, o exercício pleno da cidadania demanda conhecimentos, que hoje não podem mais estar restritos à educação formal. Neste contexto, os museus de ciências, enquanto ambientes ativos de divulgação científica e de educação não formal, podem proporcionar debates e a difusão de informações críveis, além de colaborar para reverter um quadro de desconfiança em relação à ciência. Neste trabalho tecemos reflexões teóricas a partir de pesquisas de campo, abordando pontos de aproximação e de afastamento neste aspecto que consideramos fundamental, o exercício do papel social dos museus de

ciência enquanto atores sociais que podem contribuir ativamente para diminuir os impactos da desigualdade social.

**Palavras-chave:** divulgação científica, centros e museus de ciências, público ausente, território, inclusão social.

### **Abstract**

This paper reflects on the social role of science centers and museums. We focus attention to the dialogue established with the institution's local communities' minorities. This is an underrepresented audience among non-planned visitors, an issue discussed in the last decades, of which importance is recognized. Nevertheless, inequality in who access these spaces has been persistent, and the profile of the visiting public has not changed significantly, which illustrates the relevance of driving new perspectives on the issue in contemporary society. Moreover, the full exercise of citizenship rights requires knowledge and cannot be restricted to formal education. In this context, science museums are active science communication and informal education environments that can provide debates and the diffusion of credible information. Also, collaborate to revert a situation of mistrust in science. In this work, we weave reflections from field research, on points of approach and distancing related to the role of science museums as social actors that can actively cooperate to reduce the impacts of social inequality.

**Keywords:** science communication, science centers and museums, absentee public, local communities, social inclusion.

### **Resumen**

Este artículo propone una reflexión sobre el papel social de los centros y museos de ciencia relacionados con el diálogo establecido con el público en una situación de vulnerabilidad socioeconómica que reside en el territorio de las instituciones. Esta audiencia está subrepresentada entre los visitantes no programados, la audiencia de visita espontánea. El problema se ha debatido hace algunas décadas y su importancia es reconocida. Aun así, la desigualdad en el acceso a estos espacios ha sido persistente y se han producido pocos cambios en el perfil del público visitante, lo que indica la relevancia de nuevas perspectivas sobre el tema en la sociedad contemporánea. Por otra parte, el pleno ejercicio de la ciudadanía requiere conocimientos, que hoy ya no pueden restringirse a la educación formal. En este contexto, los museos de ciencia, como espacios activos de divulgación científica y educación no formal, pueden propiciar debates y la difusión de información creíble, además de colaborar para revertir una situación de desconfianza hacia la ciencia. En este trabajo tejemos reflexiones desde la investigación de campo, sobre puntos de aproximación y distanciamiento en lo que consideramos el ejercicio fundamental del papel social de los museos de ciencia como actores sociales que pueden contribuir activamente a reducir los impactos de la desigualdad social.



**Palabras-clave:** comunicación pública de la ciencia, centros y museos de ciencias, público ausente, territorio, inclusión social.

Esta reflexão busca colaborar para o debate sobre o papel social dos centros e museus de ciências (CMCs), a partir da perspectiva do diálogo estabelecido (ou não) com o público em situação de vulnerabilidade social que reside no território das instituições, um público hoje predominantemente ausente na maioria das instituições. A vulnerabilidade socioeconômica aqui mencionada refere-se às pessoas que não possuem acesso, ou que têm acesso precário aos serviços básicos sob responsabilidade do estado, como educação, saneamento básico, saúde e transporte (Boneti, 2006). Ademais, o público do território (Scheiner, 2012) dos CMCs, refere-se aos indivíduos que residem no espaço contíguo ao do museu, onde a instituição exerce um papel cultural de relevância (Bevilaqua *et al.*, 2020), conceitos que serão aprofundados a seguir.

Desde março de 2020, a pandemia COVID-19 traz relevância para este trabalho, ao tangenciar problemáticas contemporâneas. Por um lado, os cuidados com a saúde individual dependem, em grande parte, da comunicação e da compreensão pública da ciência. A desigualdade social e econômica é um aspecto da pandemia, uma vez que a doença afeta de maneira mais cruel as parcelas mais vulneráveis da população. A questão ganhou destaque nos meios de comunicação e colocou em evidência o quanto a pandemia é mais cruel para o público em vulnerabilidade social, mas acabou por perder impulso, uma vez que a desigualdade estrutural demanda mudanças mais consistentes.

As condições de vida podem implicar em barreiras para adoção das recomendações de higiene básica, distanciamento físico e permanência em casa, além de limitar os meios de subsistência, quando advindos de trabalhos informais e descontínuos (FIOCRUZ, 2020). Como a população vulnerável possui menor acesso aos serviços de saúde, é também menos representada nas informações coletadas relacionadas à doença. É o caso daqueles que vivem nas favelas. Há evidências<sup>1</sup> da desigualdade tanto na notificação quanto na testagem para COVID-19 entre os bairros do município do Rio de Janeiro. Aqueles bairros onde há maior concentração de favelas também apresentam menor notificação dos casos menos graves e, igualmente, indicam menor percentual de informação sobre testagem (FIOCRUZ, 2021). De maneira semelhante, a desigualdade foi verificada nos impactos da pandemia para a educação formal, visível na diferente disponibilidade de recursos tecnológicos, infraestrutura e treinamento para viabilizar a adaptação às aulas remotas. Esta adaptação foi rapidamente

---

<sup>1</sup> Os dados consideram 259.861 registros com identificação de bairro (85% do total) presentes no openDataSUS, banco de Notificações de Síndrome Gripal entre 01/01/2020 até 01/08/2021. Após esta data, a análise foi inviabilizada porque as informações relacionadas ao código postal e bairro de moradia deixaram de ser disponibilizadas pelo Governo Federal. É mencionado que os casos graves tendem a ter prioridade no atendimento e maiores chances de notificação, frente à impossibilidade da ampla oferta da testagem e atendimento aos casos menos graves

implementada nas escolas particulares, ainda que estas não sejam homogêneas em termos socioeconômicos. Já nas redes de ensino públicas a mesma adaptação se mostrou um desafio. Adicionalmente, faltam os meios para a conexão à internet e equipamentos apropriados para uso dos alunos desta rede, além disso, os alunos cujos responsáveis possuíam melhor formação e maior disponibilidade para lhes dar apoio escolar foram os menos prejudicados (IPEA, 2020). Como destaca Bourdieu (1999), a família na qual a criança nasce exerce um importante papel sobre o seu futuro desempenho escolar e profissional, situação que se torna mais aguda quando as políticas públicas são omissas em relação a isso.

A preocupação com o exercício do papel social dos museus vem sendo continuamente destacada através do tempo, década após década, “o que incomoda, entretanto, é que após tantos anos ainda estejamos discutindo que essa missão seja possível” (Studart, 2004, p. 43). Houve avanços pontuais, no entanto, a audiência não agendada, como a das famílias e adultos no fim de semana, é em geral composta por um público privilegiado, branco, com renda e nível educacional superiores à média da população, portanto, bem diferentes do perfil da população brasileira. Essa situação, infelizmente se repete na América Latina, assim como no resto do mundo, onde as minorias também tem menores chances de frequentar os CMCs do que os grupos privilegiados.

Vale refletir sobre quais são os aspectos que envolvem as sobrepostas questões relacionadas às desigualdades estruturais, que no século XXI ainda limitam o acesso aos museus por um público composto prioritariamente pela elite da sociedade. É razoável pensar que o papel social dos museus de ciências seja considerado tão importante quanto as suas demais funções, como proposto em Cazelli *et al.* (2015), porém, quais são os caminhos que poderiam colaborar para mudanças nesta direção? Há um longo percurso até a incorporação de mudanças que resultem na redução da desigualdade, e no exercício da prática museológica denominada Museu Inclusivo (Scheiner, 2012). Neste trabalho, os autores foram motivados pelo reconhecimento da importância deste exercício da função social local dos museus (ICOM, 2020) com especial foco no território das instituições, agenda que atende ao quarto Objetivo de Desenvolvimento Sustentável Global (ODS) da UNESCO: Educação de Qualidade para Todos (UNESCO, 2017) e está alinhada ao cenário de crescente desigualdade global (PNUD, 2019).

### **Uma audiência ausente**

A maior parte da audiência de visitação espontânea nos CMCs brasileiros é composta por um público privilegiado - o que também ocorre nos ditos países desenvolvidos. Apenas 6,3% dos brasileiros declararam ter visitado um CMC no ano anterior<sup>2</sup>, mas entre aqueles indivíduos com renda acima de dez salários mínimos, a probabilidade de realização da

---

<sup>2</sup> A pergunta da pesquisa foi “Nos últimos 12 meses, você foi a algum/alguma: Museu de Ciência e Tecnologia?”.

visita é de 13% (CGEE, 2019). O perfil demográfico dos visitantes desses espaços na cidade do Rio de Janeiro muito difere da média da população: entre os visitantes, 67% possuem ao menos nível superior incompleto, 51% recebem 10 salários mínimos ou mais e 56% declaram-se brancos (Mano *et al.*, 2017); enquanto, na população da cidade, apenas 4% possuem ao menos nível superior incompleto, 14% recebem 10 salários mínimos ou mais e 47% declaram-se brancos (IBGE, 2010). Portanto, “enquanto ‘instituição cultural’ o museu segue vinculado às formas políticas das sociedades e aos grupos hegemônicos do poder na história do ocidente” (Scheiner, 1999, p. 103) e que, apesar de esforços empreendidos, as práticas nos museus parecem ser predominantemente utilizadas pelos grupos mais privilegiados da sociedade, fazendo com que estes espaços sejam, de fato, parcialmente públicos (Dawson, 2014a; 2019).

Patiño Barba *et al.* (2017) comentam o perfil de visitante dos centros e museus de ciências na América Latina e alertam sobre a baixa representação do público adulto. Os estudantes e professores compõem 65,3% da audiência. É conhecido o quanto as visitas escolares desempenham um importante papel equalizador na sociedade, ao viabilizar o acesso aos museus por uma parcela da população cujas famílias não têm este hábito (Cazelli, 2005), não se trata de reduzir esta atuação, mas buscar formas de atrair novos públicos. Seria razoável pensar no potencial das visitas escolares em engajar uma criança com a experiência, a ponto desta solicitar à sua família o retorno para visitar o museu posteriormente? O quanto esta possibilidade seria explorada hoje? A onipresença da ciência e tecnologia no cotidiano contemporâneo fazem com que a educação em ciências não possa mais estar restrita à educação formal, mas que seja pensada enquanto educação sob a dimensão da aprendizagem ao longo da vida. Somado a isto, os adultos acima de dezoito anos representam 71% da população da América Latina e Caribe, relevância que justificaria o direcionamento de esforços para elevar a proporção do público adulto (UNESCO, 2019; OCDE & ICOM, 2019).

Nesse contexto, a comunicação pública da ciência e os centros e museus de ciências apresentam potencial para constituir um ambiente ativo de divulgação científica e experiências interativas, afetivas, culturais e cognitivas (Cazelli *et al.*, 2015; Falcão *et al.*, 2009, 2010). Enquanto espaços de educação não formal, podem exercer seu papel social de difusão de conhecimento, e colaborar para diálogos e ações que aproximem o público ausente (Archer *et al.*, 2015; Dawson, 2014a).

Outra reflexão relacionada ao público ausente está na perspectiva do diálogo estabelecido com o público em vulnerabilidade social do território das instituições. O conceito de território pode ser descrito como “um espaço definido e limitado por e a partir de relações de poder” (Souza, 1995, p. 78). Segundo o autor, na geografia política, o território nasce com atributos naturais e socialmente construídos, concreto por si, e, ao ser ocupado por um grupo social, gera raízes e identidade, vinculados a este território concreto. Ao longo do tempo, este grupo não pode mais ser identificado sem seu território, constituindo a perenidade um fator que atribui identidade socioespacial, vinculada ao espaço físico e ao poder

controlador deste território. Uma região, ao mesmo tempo, está relacionada ao “mosaico orgânico e harmônico de regiões singulares” (Souza, 1995, p.84). Os territórios podem ser estáveis ou instáveis, existir de forma regular ou periódica, em variadas configurações de limites e poderes:

*Não apenas o que existe, quase sempre, é uma superposição de diversos territórios, com formas variadas e limites não coincidentes, como, ainda por cima, podem existir contradições entre as diversas territorialidades, por conta dos atritos e contradições existentes entre os diversos poderes. (Souza, 1995, p. 96)*

Um exemplo dessa territorialidade flexível é o camelô, o comerciante informal de rua, que defende seu “ponto” e seu direito de permanecer no local apesar da Guarda Municipal e dos limites da Prefeitura, do Estado e do País que representam o poder formal do Estado. O autor ainda destaca que o território, não apenas o espaço econômico, estará presente quando se utilizar o trabalho para transformar a natureza, e que este espaço, trabalhado e modificado por alguém, também é territorializado: “assim como o poder é presente nas relações sociais, o território está, outrossim, presente em toda espacialidade social – *ao menos enquanto o homem estiver presente*” (Souza, 1995, p. 96, grifo do autor). A territorialidade, no singular, remete ao território enquanto delimitador espacial das relações de poder que operam sobre um substrato referencial. Já territorialidades, no plural, aludem aos tipos de classificação dos territórios de acordo com sua dinâmica ou propriedades. Para o autor, ao se falar em territorialidade, tem-se em mente “um certo tipo de interação entre homem e espaço, a qual é, aliás, sempre uma interação entre seres humanos mediada pelo espaço” (Souza, 1995, p. 99).

Scheiner (2012) defende que a museologia atue em sintonia com as propostas do Museu Integral, fundamentado na capacidade intrínseca de estabelecer “relações com o espaço, o tempo e a memória, além de atuar junto a determinados grupos sociais” (Scheiner, 2012, p. 5). Atuação esta que não se restringe à musealização do conjunto patrimonial de um território ou na ênfase no trabalho comunitário, e sim, está fundamentada numa proposta social que deve estar presente em qualquer museu, mesmo nos tradicionais, aproximando os indivíduos dos processos e produtos da natureza e da cultura. Assim, o engajamento social dos museus seria um urgência ética e essencial para as instituições como “instâncias vivenciais, que contribuem para a formação de indivíduos na plenitude de seu potencial” (Scheiner, 2012, p. 17). Neste artigo, considera-se que o público do território das instituições é composto pelas pessoas que residem no espaço contíguo ao do museu, considerado o território expandido, onde a instituição exerce um papel cultural de relevância (Bevilaqua *et al.*, 2020).

## **Dois Abordagens – Cidadania Tecnocientífica e Capital Científico**

Castelfranchi (2010) argumenta que a ciência contemporânea funciona de forma complexa, em rede, em processos de comunicação transversal, ambiente no qual a comunicação pública da ciência (CPC) se tornou um elemento central para o funcionamento da ciência. Além da

obrigação moral de comunicar resultados de suas pesquisas, o diálogo entre cientistas e a sociedade é fundamental para a ciência, pois contribui para sua defesa, legitimação, credibilidade, apoio aos investimentos realizados e é também necessária para diminuir atitudes anticientíficas em situações de controvérsia ou polêmica. A comunicação pública da ciência:

*Não é apenas uma escolha, uma opção dos cientistas, um dever de alguns ou o direito de outros, mas também uma parte fisiológica, intrínseca e inevitável do funcionamento da tecnociência. (Castelfranchi, 2010, p. 15)*

Portanto, a CPC é realizada por pesquisadores, e suas instituições, porque eles precisam e devem fazê-lo, não apenas pela utilidade em favor da própria ciência, por escolha, filantropia ou “desejo iluminista de democratizar o saber” (Castelfranchi, 2010, p. 17). Dado que o cidadão tem o direito ao conhecimento científico para exercício de sua cidadania, quase um mandamento normativo, o mesmo autor argumenta que a sua busca pelo conhecimento pode ter variadas motivações: ser uma necessidade, um dever, uma vontade de estar conectado aos debates tecnocientíficos, pela sua carreira profissional, seu papel como consumidor, militante ou de responsável por uma criança.

A CPC desempenha papel importante para a democracia e para o cidadão, e seu valor vai além do teor instrumental, ao colaborar para a tomada de decisões pessoais mais bem informadas. Seu valor não instrumental – estético, intelectual e moral, deve ser considerado tão parte da cultura quanto a arte, a filosofia, a religião e o esporte. Apesar da cidadania científica constituir um direito dos cidadãos, que deveria estar acessível a todos, na sociedade estratificada, o acesso, o interesse ou a consciência da importância deste conhecimento são extremamente desiguais (Castelfranchi, 2010).

Por sua vez, a ciência contemporânea deve ser mais reflexiva e contar com a avaliação e participação de outros grupos sociais, além dos cientistas. A comunicação da ciência pode então colaborar para maior participação social, além de fortalecer o cidadão para participar, dialogar e agir. Deve ir além dos canais tradicionais, da educação formal, dos museus e do jornalismo, pois nem sempre estarão presentes os mediadores tradicionais, cientistas, educadores ou divulgadores científicos. Na condição de atividade complexa, transversal e multidirecional, a CPC “tem implicações importantes não apenas para responder perguntas sobre ‘por que comunicar’, mas para dotar-se de ferramentas não obsoletas sobre ‘como’ e ‘o que’ comunicar” (Castelfranchi, 2010, p. 18).

Castelfranchi e Fernandes (2015) acreditam que, apesar das decisões relacionadas às questões técnicas e científicas serem consideradas território exclusivo de especialistas, “uma “cidadania técnica” não só é possível, mas necessária e inescapável para a mudança social” (Castelfranchi & Fernandes, 2015, p.170). Este tipo de cidadania vem sendo exercida atualmente, mesmo de maneira embrionária, pouco planejada, organizada ou consciente. Ainda que limitada a determinados

casos e áreas, os autores denominam este conjunto complexo de práticas e redes como Cidadania Tecnocientífica:

*Ela pode ocorrer numa ampla gama de práticas diretas e planejadas ou por meio de táticas improvisadas e não planejadas, influenciando também percepções, atitudes e comportamentos, com efeitos políticos e econômicos indiretos. (...) O exercício desse tipo de agência e de poder não se remete apenas ao conhecimento, por parte do cidadão, sobre tecnologia, nem afeta apenas esferas técnicas, mas está ligado, em geral, ao entrelaçamento entre a produção de conhecimento (e da verdade), a política e o funcionamento do capitalismo. (Castelfranchi & Fernandes, 2015, p. 171)*

Outro ponto de vista teórico que salienta o papel da ciência foi desenvolvido por Archer *et al.* (2015). Os autores propõem o conceito denominado Capital Científico, imbuído de uma visão mais ampla das formas científicas de capital. Estruturada em estudo teórico, metodológico e empírico<sup>3</sup>, a abordagem engloba questões de alfabetização científica e adota conceitos preconizados pelo sociólogo Pierre Bourdieu, como o *habitus* e as formas de capital social relacionadas à ciência. A adaptação<sup>4</sup> e ampliação do conceito está em linha com propostas adotadas por outros campos do conhecimento, como “capital emocional” ou “capital linguístico”.

Bourdieu (1999) argumenta que a desigualdade é processo reproduzido historicamente por relações de privilégio e subordinação. Archer *et al.* (2015) comentam as formas de capital preconizadas pelo autor: o econômico, o social, o cultural e o simbólico. O econômico é relacionado aos recursos financeiros; o social, às redes e relações sociais; o cultural está relacionado às qualificações, disposições e bens culturais e o simbólico refere-se às formas de capital que conferem maior prestígio social e legitimação. Deste capital simbólico pode derivar maior poder e vantagem social. As formas de capital interagem em conjunto para determinar a posição de uma pessoa em qualquer campo, conferindo recursos incorporados, objetivados e institucionalizados. O *habitus* é descrito como a matriz de disposições internalizada de uma pessoa, que guia seu comportamento. As formas de capital e suas interações com o *habitus* produzem e reproduzem as relações de privilégio ou subordinação na sociedade (Archer *et al.*, 2015).

Os autores defendem que o avanço radical da ciência e tecnologia afetou áreas da vida cultural e da vida prática. Os recursos relacionados à ciência, e suas formas contemporâneas de capital, se relacionam à

---

<sup>3</sup> A pesquisa foi realizada na Inglaterra e contou com 3.658 participantes, estudantes do ensino médio, com idade entre 11 e 15 anos. Viabilizada ao longo de cinco anos como parte do projeto *Enterprise Science*, em parceria entre o *Kings College London* e o *Science Museum*, financiada pela empresa BP.

<sup>4</sup> Os autores mencionam que o conceito teria sido abordado nos últimos textos do autor, como Bourdieu, P. (2004). *Science of science and reflexivity*. Cambridge: University of Chicago Press and Polity Press.

aplicação de diferentes tipos de capital para promover melhor desempenho educacional e a reprodução das relações de privilégio e dominação na sociedade. Embora mais comuns entre os grupos sociais privilegiados, estudos demonstram que o uso destes tipos de capital para melhoria do desempenho escolar é também empregado por grupos de minorias étnicas da classe média e trabalhadora. Portanto, os recursos relacionados à ciência podem legitimamente ser considerados importantes formas contemporâneas de capital, pois desempenham um papel na produção de relações sociais de vantagem e desvantagem.

Na perspectiva destes autores, o valor do conceito de capital científico está no seu potencial em oferecer um meio para se entender a reprodução das desigualdades na participação em atividades de divulgação científica, e constituir um veículo potencial para reparar as atuais relações desiguais de poder: ajudar a criar contextos nos quais outras formas de capital possam ser valorizadas (diferentes e mais amplas), enquanto também redistribui e compartilha formas privilegiadas de capital científico de maneira mais equitativa entre os grupos sociais. (Archer *et al.*, 2015, p. 943). O artigo relata que o conceito segue sendo aperfeiçoado, em pesquisas quantitativas e qualitativas, e propõe que o mesmo seja utilizado pelo campo nas pesquisas que estejam imbuídas do propósito similar.

### **Pontos de Afastamento**

Dawson (2014a) afirma que a situação atual, na qual determinados públicos estão excluídos da audiência dos CMCs, reflete as escolhas anteriormente realizadas com base em suposições destas instituições. Isso porque as diferenças de poder entre grupos sociais estão imersas na sua estrutura e nas suas práticas. Tais suposições revelam a maneira dominante de interpretação e comunicação, e determinam “qual conhecimento importa, quais práticas importam, e no fim, quem importa” (Dawson, 2014a, p. 226).

A autora propõe entender a inclusão e exclusão como processos de natureza complexa, para os quais soluções simples e rápidas não farão diferença. Portanto, romper essas práticas requer uma abordagem que busque relacionamentos de longo prazo, envolvendo um compromisso de tempo, recursos e formas colaborativas de trabalho. Esperando com esta afirmativa que os CMCs não desistam de pensar em práticas inclusivas, mas estejam cientes de que “desenvolvê-las requer atenção, recursos e um compromisso significativo” (Dawson, 2014a, p.235). Quando projetos são realizados de forma pontual, existe o risco de serem criticados como “assimilacionistas”, ao privilegiarem o conhecimento científico ocidental sobre outros, colocando os “outros” em posição de déficit, sem cultura ou conhecimentos. Ou ainda, tais projetos podem ser acusados de tokenistas, por seu caráter de curto prazo, intermitente e que promove representações problemáticas de audiências periféricas.

Dawson (2014b) realizou pesquisas com a participação do público de minorias, quando foi identificada a violência simbólica atuando de forma

parecida a de outros sistemas educacionais, evidenciando os CMCs enquanto reprodutores de desvantagens sociais, em vez de atuarem para rompê-las. A autora alerta que os benefícios atribuídos aos CMCs podem não estar igualmente disponíveis para todos, uma vez que as visitas acabaram por reforçar desvantagens sociais para alguns visitantes. Os participantes vivenciaram as instituições como locais indesejáveis, onde seus conhecimentos, práticas e identidades eram os diferentes. Mesmo que não se esperem mudanças radicais promovidas nas percepções prévias dos visitantes em apenas uma visita, a pesquisa revelou que a experiência vivenciada colaborou para confirmar as suas escolhas contra os CMCs e contra a possibilidade de visitá-los.

Os estudos realizados pelo MAST entre 2006 e 2014 partem dos conceitos de experiência (Bondía, 2002), inclusão social (Moreira, 2006) e empoderamento (Zamora, 2006) como sendo capazes de promover laços de pertencimento, identidade e uma relação afetiva e estética com o conhecimento científico. Cabe ressaltar que o empoderamento aqui referenciado “transcende a mera participação popular e implica uma posição ética e política que reconhece que é a própria população quem pode identificar suas necessidades e propor caminhos de solução” (Zamora, 2006, p. 1). Esta autora destaca a importância de serem fomentados processos de participação e iniciativas de transformação, uma vez que, no Brasil, apesar de existirem dispositivos constitucionais, não é fácil implementar a participação dos cidadãos no processo de desenvolvimento. Um desafio atribuído à formação social, aos mecanismos excludentes e estruturas históricas desiguais e opressivas, à educação de qualidade questionável, somados à violência, manipulação política e a falta de acesso aos direitos básicos.

As visitas realizadas pela audiência de visitação estimulada (Coimbra *et al.*, 2012), revelaram boa associação aos aspectos cognitivos do empoderamento. No entanto, a associação aos aspectos sociais é mais fraca, relacionada ao cotidiano ou à melhoria das condições de vida das pessoas. Ademais, o empoderamento ficou restrito à ocasião da visita estimulada, não tendo sido posteriormente incorporado ao hábito social e cultural. Sobre este ponto, os autores ponderam que o objetivo da pesquisa buscou inaugurar uma categoria de experiências, e não seria esperado que os participantes se tornassem visitantes assíduos após uma visita (Cazelli *et al.*, 2015; Falcão *et al.*, 2009, 2010).

Se os CMCs desejam ampliar a participação deste novo público, além de promover ações para atraí-lo, devem avaliar se estão preparados e dispostos a realizar mudanças e reformulações. A abordagem universal das experiências, embora defendida por alguns, não dá conta das singularidades deste público, nem proporcionam uma experiência significativa. Existe uma diferença de escolaridade em comparação à audiência de visitação espontânea que demanda ajustes na abordagem, tanto na mediação humana, como no material expositivo, textos e recursos multimídias (Falcão *et al.*, 2010). São necessárias práticas que envolvam maior democratização, renegociando a base de relacionamento e contemplando a participação do público em foco no planejamento das



ações. Portanto, as mudanças envolvem compartilhar o poder, recursos, habilidades e conhecimento (Cazelli *et al.*, 2015).

Entre aquelas instituições que já alcançaram esse diálogo, Sandell (2003) identifica a disposição para olhar para fora, e se expor, para responder às constantes mudanças nos problemas e agendas sociais, econômicas e políticas. Para isso, seria necessário também mudanças na atitude e nos valores dos profissionais de museus, numa postura menos paternalista em relação aos grupos de visitantes socialmente vulnerabilizados. Embora seja reconhecida a necessidade de se diversificar e ampliar o público, ainda há resistência à noção de que os museus têm um importante impacto social: “uma resistência à mudança e a falta de vontade de se envolver com questões de desigualdade social são as forças mais poderosas para a inércia e apresentam o maior desafio para esta análise da mudança setorial” (Sandell, 2003, p. 54).

Cazelli *et al.* (2015) ressaltam que os museus têm o potencial para romper o ciclo reprodutor de capital cultural através da experiência marcante da visita:

*As ações realizadas pelos museus para estimular a visita de grupos social e economicamente excluídos devem se materializar como uma política institucional. (...) O papel social do museu deve ser considerado tão importante quanto suas demais funções. É fundamental que o museu não continue a falar de dentro para dentro.* (Cazelli *et al.*, 2015, p. 222)

As recomendações publicadas pelo MAST ressaltam a importância de se repensar “estratégias para promover ações que ampliem o acesso físico e o engajamento intelectual de camadas mais amplas da sociedade” (Cazelli *et al.*, 2015, p. 208).

## **Pontos de Aproximação e Desafios**

Falk e Dierking (2016) propõem que o desenvolvimento de experiências significativas nos museus precisa conectar tanto os interesses das instituições como os dos seus visitantes e visitantes em potencial (Falk & Dierking, 2016, p. 305). Trautman *et al.* (2018) compilaram abordagens cujo objetivo contemplasse a aprendizagem de ciências e a ampliação do impacto das instituições para novas audiências de forma sustentável, no contexto de uma visão extrínseca<sup>5</sup> às instituições. Os autores destacam a escuta ativa e empática como parte essencial do processo, importante para atração das novas audiências e para o seu envolvimento na cocriação de exposições e programas educativos, construindo relacionamento permanente.

---

<sup>5</sup> Em contraposição à visão intrínseca de novas audiências onde o objetivo principal seria maiores receitas, por exemplo, conforme menciona a obra em referência.

O potencial da aproximação do museu com suas comunidades e governos locais foi tema de publicação de guia pela OCDE e ICOM (2019). Em webinar (ICOM, 2020), profissionais do Chile, África, Japão e Inglaterra comentaram o desafio de se realizar o engajamento entre os museus e suas comunidades locais. As comunidades a que se referem estes trabalhos tratam de um escopo abrangente, considerando tanto a população das cidades onde estão localizadas como os moradores de bairros vizinhos aos museus. Mesmo considerando-se as peculiaridades e complexidades de cada caso, todos foram unânimes, e em linha com Trautman *et al.* (2018), ao mencionar a realização do diálogo como o primeiro passo fundamental para concretização dos seus objetivos, desde que realizado de forma empática e transparente. Esta iniciativa, imbuída de humanidade, faz parecer simples o desafio na direção da construção de museus inclusivos, “a expressão maior da ética na prática museológica” (Scheiner, 2012, p. 15).

A exclusão social é um processo complexo e multifacetado, configurado em dimensões materiais, políticas, relacionais e subjetivas, que envolve o homem por inteiro em suas relações com os outros. Não possui uma forma única, e precisa ser entendido como um produto do funcionamento do sistema, e não como falha, ou perturbação da ordem a ser combatida (Sawaia, 2001, p. 8). Este fenômeno é de difícil delimitação, uma vez que múltiplos fatores promovem o fenômeno da exclusão e da pobreza, em especial no Brasil, e este grupo excluído não é homogêneo. A consolidação da democracia no país implica desnaturalizar as formas com que são encaradas essas práticas discriminatórias, também geradoras do processo de exclusão (Wanderley, 2001).

Para Moraes (2019) apenas o reconhecimento da existência da diversidade não é suficiente para que a consciência inclusiva se desenvolva, e as experiências pontuais, realizadas com objetivo de ganhar controle e produtividade, são uma inclusão “cosmética” (Moraes, 2019, p. 346). As transformações estruturais são comprometidas com a apropriação de conteúdo pela instituição de forma integral. A Gestão Inclusiva envolve todos os profissionais no processo inclusivo, criando ambientes e sistemas que estimulem a participação, que “sejam responsivos à diversidade, ao enfrentamento de toda forma de discriminação e exclusão, à promoção e ao comprometimento de todos com os valores inclusivos de forma que sejam incorporados à cultura institucional” (Moraes, 2019, p. 340). O museu é qualificado como inclusivo a partir dos valores que assume e à medida que os mesmos sejam incorporados pelos profissionais, direcionando as suas práticas e a estrutura organizacional. Desta maneira é possível a realização de mudanças de forma contínua e sistemática, gerando participação e conhecimento, e inspirando o discurso institucional que se revela no conteúdo das exposições e na abordagem dos temas pela ação educativa. Tais valores, portanto, influenciam como os profissionais se comunicam, e têm, como ponto de partida, a experiência do público, e não as suas incapacidades. A cultura de convivência e respeito entende a diversidade como valor de enriquecimento.

Outro ponto relevante identificado por Morais (2019) é o baixo envolvimento das instituições com o público que vive no entorno da instituição, fator que promove distanciamento, pois a base para elaboração dos discursos e ações deve ser o Outro, suas expectativas e vivências. Este cuidado seria fundamental para o estabelecimento de vínculos e para a construção de uma narrativa que faça sentido para estes indivíduos. Alguns autores ressaltam que o acesso aos novos públicos pode ser viabilizado por meio do estabelecimento de parcerias de longo prazo com outras instituições educacionais ou de desenvolvimento social (Morais, 2019; OCDE & ICOM, 2019; Trautman *et al.*, 2018; Dawson, 2014a).

Falk *et al.* (2016) realizaram estudo internacional em dezessete localidades<sup>6</sup> e treze países, todos com centros de ciência ativos, com objetivo de avaliar se, e em que medida, as experiências e ações desenvolvidas pelos CMCs destas cidades poderiam ser relacionadas a diferentes indicadores de impacto. Esses impactos estão relacionados aos maiores índices alcançados por aqueles adultos que já haviam visitado as instituições participantes. Tais índices são relacionados ao conhecimento, compreensão, curiosidade, interesse, engajamento em atividades e à confiança para lidar com temas de ciência e tecnologia. Os resultados apontaram que os participantes com níveis mais elevados de educação e renda familiar eram significativamente mais propensos a visitar o CMC do que indivíduos com menor educação e renda, um dado que corrobora as pesquisas de público citadas anteriormente. No entanto, houve elevada correlação entre as visitas aos CMCs e o conhecimento sobre ciência e tecnologia, entre outros indicadores, entre todos os indivíduos, inclusive os de baixa renda. Estes, também apresentaram conhecimento comparativamente maior do que os indivíduos de renda elevada que não haviam visitado um CMC.

O Museu da Vida encontrou resultados semelhantes, em estudo no qual realizou uma adaptação do protocolo adotado na pesquisa de Falk *et al.* (2016). Bevilaqua *et al.* (2020) identificaram a zona de influência do museu, considerada o seu território expandido. Este território expandido foi definido com base em estudos anteriores (Mano *et al.*, 2015), e identificou os bairros de residência da audiência de visita espontânea, que engloba a Região Central, Grande Tijuca, Zona Norte e Grande Jacarepaguá. O mapeamento concentrou 79% do público de visita espontânea carioca do Museu da Vida e 39% do seu público total. Nesta região identificada, residem 56% da população da cidade, onde estão localizados cinco dos maiores complexos de favelas da cidade, que possuem os mais baixos IDHs. Neste território vivem em torno de três milhões de pessoas, sendo que 87,4% recebem renda inferior a três salários mínimos. A pesquisa abordou o conhecimento sobre temas científicos, como a importância das vacinas para prevenção de doenças e o desmatamento e sua influência no clima e na disponibilidade de água potável. O resultado analisado identificou que, dentre o grupo de participantes que já haviam realizado uma visita ao Museu da Vida, foi demonstrada maior facilidade para

---

<sup>6</sup> A pesquisa analisou respostas de 6.089 participantes.

compreensão de “temas científicos relevantes para a sociedade contemporânea, mesmo aqueles sobre os quais notícias falsas têm sido amplamente difundidas em movimentos anticientíficos” (Bevilaqua *et al.*, 2020, p. 293).

A pesquisa também indicou um desafio, uma vez que, dentre o público potencial, parte relevante da população que vive próxima ao Museu não sabia da sua existência. Em 1.280 questionários respondidos, 47,2% nunca ouviram falar do museu; 45,5% já ouviram falar e 7,3% não responderam. Ressalta-se que a instituição foi inaugurada em 1999 e desde 2010 realiza ações de diálogo com o território, inclusive ações extramuros. O resultado corrobora o quanto a implementação de mudanças demanda um esforço consistente e demonstra a importância de serem investigados aspectos que identifiquem oportunidades e embasem a atuação da instituição, oferecendo uma oportunidade para se avaliar as ações realizadas e o planejamento das novas práticas.

### **Considerações finais**

Este trabalho teve origem em pesquisa teórica realizada para mestrado, cujo trabalho de campo foi realizado em 2020, e que investigou o olhar de profissionais que trabalham em CMCs brasileiros sobre suas práticas relacionadas ao diálogo (ou não) com o público em vulnerabilidade social residente no território das instituições. A coleta de dados aconteceu em duas etapas, ambas realizadas *online*: um questionário que recebeu sessenta e nove respostas e nove entrevistas, realizadas com base em roteiro semiestruturado. Buscou-se então identificar e descrever caminhos que pudessem colaborar para promover maior acesso aos visitantes que hoje estão ausentes, promovendo a inclusão social, ou a redução da exclusão, a ampliação do exercício à cidadania a partir do engajamento da população do território com toda a gama de experiências e aprendizagem que o museu pode proporcionar. Além disso, somar elementos que permitissem refletir sobre esta abordagem e o exercício do papel social dos museus de ciências para a incorporar em suas práticas o propósito do Museu Inclusivo:

*Eis a expressão maior da ética na prática museológica: atuarem os museus como espaços de inclusão – lugar de todos, ágora absoluta, onde as mais diferentes comunidades poderão, afinal, reconhecer-se mutuamente e dar-se as mãos. (Scheiner, 2012, p.39)*

Dentre os apontamentos teóricos abordados, há aspectos consensuais que colaboram para esta reflexão, entre eles, a adoção de compromisso institucional de longo prazo. Na pesquisa, foi enfatizado que tal compromisso não pode estar relacionado a uma pessoa que trabalhe na instituição, e que deve ser combinado à proatividade para acolher e iniciar um diálogo respeitoso, que leve em conta os valores, práticas, aspirações e motivações do público, e não apenas aqueles da instituição (Moraes, 2019; Cazelli *et al.*, 2015; Dawson, 2014a; Falcão *et al.*, 2009, 2010;). Considerando-se as dificuldades estruturais e limitações que as instituições costumam vivenciar, como reduzido tamanho das equipes, o

estabelecimento de parcerias de longo prazo com ONGs do território, por exemplo, se mostrou um movimento essencial para viabilizar este diálogo (Morais, 2019; OECD & ICOM, 2019; Trautman *et al.*, 2018; Dawson, 2014a), tanto no que se refere à possibilidade de acesso ao público, quanto para colaborar na contextualização da experiência que o mesmo vai encontrar no museu.

Nos relatos dos participantes desse estudo, a desigualdade social no Brasil ou a missão institucional foram apontados como os motivadores que mobilizaram estratégias que resultaram no início do diálogo com o público socialmente vulnerável do território. As atividades desenvolvidas de maneira persistente, e resistente, ao longo dos anos colaboraram para a construção de legados variados, como a vivência do engajamento do público que possibilita a libertação e ganho de autoestima proporcionados pelo conhecimento, aproximam a ciência do cidadão e colaboram para ampliar horizontes. Foram mencionadas vidas transformadas, por projetos capazes de romper um padrão de desigualdades estruturais. Uma parcela destes participantes, apesar de expressarem emoção pela prática realizada, também expressam o vislumbre de oportunidades muito maiores para expansão da atuação, que chega a certa frustração. O contingente de indivíduos que poderia ser beneficiado é muito grande, é muito maior do que o contemplado pelas atividades já desenvolvidas.

A incorporação do papel social na missão dos CMCs, associado ao compromisso de exercê-lo em seu território, possui um potencial impacto que provavelmente ainda não foi estimado em sua completude nos estudos disponíveis, mas, é inquestionável que eles existam e que sejam relevantes para colaborar no processo de transformação numa sociedade tão desigual. Na pandemia, algumas instituições desempenharam papel ativo ao mobilizar redes de apoio para doações e na disseminação de informações críveis relacionadas à doença, contando com o apoio de parceiros que atuam no território. Considerando-se o contexto de saúde pública no qual determinados cuidados podem evitar o contágio, e as consequências que podem advir da contaminação com o vírus da COVID-19, tais práticas tem o potencial não apenas de colaborar com a subsistência daqueles que perderam suas fontes de renda, como também para salvar vidas.

As últimas décadas vêm ensinando que não basta abrir a porta<sup>7</sup> para promover a inclusão do público em situação de vulnerabilidade social do território. Considerando-se os desafios da sociedade contemporânea tecnocientífica, fica a reflexão: por quais motivos os museus de ciências não devem tomar parte nesta problemática social, que clama por ação e transformação?

---

<sup>7</sup> Frase em alusão ao Poema “Não Basta Abrir a Janela” in: “Poemas Inconjuntos”. Poemas de Alberto Caeiro. Fernando Pessoa. Lisboa: 1925.

## Referências

- ARCHER, L., DAWSON, E., DEWITT, J., SEAKINS, A. & WONG, B. (2015). "Science capital": a conceptual, methodological, and empirical argument for extending bourdieusian notions of capital beyond the arts. *Journal of Research in Science Teaching*, 52(7), 922–948. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/tea.21227>.
- BEVILAQUA, D. V., Gonzalez, A. C. S., Mano, S. M. F., Guimarães, V. F. & Almeida, W. S. (2020). Museu da Vida e seus públicos: reflexões sobre a zona de influência e o papel social de um museu de ciência. *Em Questão*, 26(3), 276–297. Disponível em: <https://doi.org/10.19132/1808-524500>.
- BONDIA, J. L. (2002). Notas sobre a experiência e o saber de experiência. *Revista Brasileira de Educação*, 19, 20–29. <https://doi.org/10.3344/kjp.2014.27.3.297>.
- BONETI, L. W. (2006) Exclusão e Inclusão Social: teoria e método. *Contexto e Educação*, 75, 187-206.
- BOURDIEU, P. (1999). Os três estados do capital cultural. In M. A. Catani. (Ed.), M. Castro (Trad.). *Escritos de educação* (2ª ed., pp. 71–79). Petrópolis: Editora Vozes.
- CASTELFRANCHI, Y. (2010). Por que comunicar temas de ciência e tecnologia ao público? muitas respostas óbvias... mas uma necessária. In L. Massarani (Ed.), *Jornalismo e ciência: uma perspectiva ibero-americana* (pp. 13–22). Rio de Janeiro: Fiocruz, Casa de Oswaldo Cruz, Museu da Vida.
- CASTELFRANCHI, Y. & FERNANDES, V. (2015). Teoria crítica da tecnologia e cidadania tecnocientífica: Resistência, "insistência" e hacking. *Revista de Filosofia: Aurora*, 27(40), 167–196.
- CAZELLI, S., Coimbra, C. A. Q., GOMES, I. L. & VALENTE, M. E. (2015). Inclusão social e a audiência estimulada em um museu de ciência. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 1(7), 203-223.
- CAZELLI, S. (2005). *Ciência, Cultura, Museus, Jovens e Escolas: quais as relações?* [Tese de Doutorado em Educação, Departamento de Educação, Pontifícia Universidade Católica do Rio de Janeiro]. Disponível em: <https://www.maxwell.vrac.puc-rio.br/colecao.php?strSecao=resultado&nrSeq=7122@1>.
- CGEE. (2019). *Percepção Pública da Ciência no Brasil 2019: resumo executivo*. Centro de Gestão e Estudos Estratégicos. Disponível em: <http://www.cgee.org.br>.
- COIMBRA, C, Cazelli, S., Falcão, D. & Valente, M. E. (2012). Tipos de audiência segundo a autonomia sociocultural e sua utilidade em

programas de divulgação. *Revista Tempo Brasileiro*, Rio de Janeiro, 188, 113-124.

DAWSON, E. (2019). *Equity, Exclusion and Everyday Science Learning*. London: Routledge.

DAWSON, E. (2014a). Equity in informal science education: developing an DAWSON and equity framework for science museums and science centres. *In Studies in Science Education*, 50(2), 209-247.

DAWSON, E. (2014b). "Not Designed for Us": How Science Museums and Science Centers Socially Exclude Low-Income, Minority Ethnic Groups. *Science Education*, 98(6), 981–1008. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/sce.21133>.

FALCÃO, D., Coimbra, C. A. Q., Cazelli, S. (2010). Museus de ciência e tecnologia e inclusão social. *In*: Granato, M., Santos, C. P. & Loureiro, M. L. N. (Eds.). *MAST Colloquia (O Caráter Político dos Museus)* (pp. 89 116). Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins, MAST.

FALCÃO, D., Coimbra, C. A. Q. & Cazelli, S. (2009). Inclusão Social e Museus de Ciência e Tecnologia: Visitas Estimuladas para o Empoderamento. *In Encontro Nacional de Pesquisa em Educação em Ciências*. Florianópolis: ABRAPEC.

FALK, J. & Dierking, L. (2016). *The Museum Experience Revisited*. Routledge.

FALK, J., Dierking, L. D., Swanger, L. P., Staus, N., Back, M., Barriault, C., Catalao, C., Chambers, C., Chew, L. L., Dahl, S. A., Falla, S., Gorecki, B., Lau, T. C., Lloyd, A., Martin, J., Santer, J., Singer, S., Solli, A., Trepanier, G. & Verheyden, P. (2016). Correlating Science Center Use With Adult Science Literacy: An International, Cross-Institutional Study. *Science Education*, 100(5), 849 876. Disponível em: <https://doi.org/10.1002/sce.21225>.

FIOCRUZ (2021, fevereiro). *Boletim Socioepidemiológico da Covid-19 nas Favelas: análise da distribuição e incidência da Síndrome Gripal em favelas cariocas*, 3. Disponível em: [https://portal.fiocruz.br/sites/portal.fiocruz.br/files/documentos/covid19nasfavelas\\_ed3.pdf](https://portal.fiocruz.br/sites/portal.fiocruz.br/files/documentos/covid19nasfavelas_ed3.pdf).

FIOCRUZ (2020, maio). Vulnerabilidades que aproximam. *Revista Radis*, 212, p. 10-15. Disponível em: [https://radis.ensp.fiocruz.br/phocadownload/revista/Radis212\\_web.pdf](https://radis.ensp.fiocruz.br/phocadownload/revista/Radis212_web.pdf).

IBGE. (2010). *Censo Demográfico*. Disponível em: <https://censo2010.ibge.gov.br/resultados.html>.

- ICOM. (2020). *Local communities strengthening museums*. Disponível em: <https://www.yuca.tv/en/icom/webinaire-5-aout-2020>.
- IPEA. (2020). *A Infraestrutura Sanitária e Tecnológica das Escolas e a Retomada das Aulas em Tempos de COVID 19*, 70. Brasília: Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada. Disponível em: [https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota\\_tecnica/200715\\_nt\\_diset\\_n\\_70\\_web.pdf](https://www.ipea.gov.br/portal/images/stories/PDFs/nota_tecnica/200715_nt_diset_n_70_web.pdf).
- MANO, S., Cazelli, S., Costa, A. F., Damico, J., Silva, L. C., Cruz, W. S. & Guimarães, V. F. (2017). *Museus de Ciências e Seus Visitantes: estudo longitudinal 2005-2009-2013*. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz.
- MANO, S., Damico, J., Gouveia, F. & Guimarães, V. (2015). O Público do Museu da Vida: 1999 2013. *Cadernos Museu da Vida*, 5. Rio de Janeiro: Fundação Oswaldo Cruz, Casa de Oswaldo Cruz.
- MORAIS, S. B. M. (2019). *Inclusão em museus: conceitos, trajetórias e práticas*. [Tese de Doutorado em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Museu de Astronomia e Ciências Afins, Ministério da Ciência, Tecnologia e Inovações]. Disponível em: [http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12996/silvilene\\_barr-os\\_ribeiro\\_morais.pdf?sequence=1&isAllowed=y](http://www.repositorio-bc.unirio.br:8080/xmlui/bitstream/handle/unirio/12996/silvilene_barr-os_ribeiro_morais.pdf?sequence=1&isAllowed=y).
- MOREIRA, I. (2006). A inclusão social e a popularização da ciência e tecnologia no Brasil. *Inclusão Social*, 1(2), 11-16.
- OCDE & ICOM (2019). *Culture and Local Development: Maximising the impact. Guide for Local Governments, Communities and Museums*. Disponível em: <https://icom.museum/wp-content/uploads/2018/12/OECD-ICOM-GUIDE-MUSEUMS-AND-CITIES.pdf>.
- PATIÑO BARBA, M. L., González, J. P. & Massarani, L. (2017). *Diagnóstico de la divulgación de la ciencia en América Latina: una mirada a la práctica en el campo*. León, México: Fibonacci – Innovación y Cultura Científica; A.C.; RedPOP.
- PNUD (2019). *Relatório do Desenvolvimento Humano 2019: Além do rendimento, além das Médias, além do presente. Desigualdades no desenvolvimento humano no século XXI*. Nova York: Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento. Disponível em: [http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr\\_2019\\_pt.pdf](http://hdr.undp.org/sites/default/files/hdr_2019_pt.pdf).
- SANDELL, R. (2003). Social inclusion, the museum and the dynamics of sectoral change. *Museum and Society*, 1(1), 45-62.
- SAWAIA, B. (2001). O Sofrimento Ético-Político como Categoria de Análise da Dialética Exclusão/Inclusão. *In As Artimanhas da Exclusão:*



*Análise Psicossocial e Ética da Desigualdade Social* (pp. 97-118).  
Petrópolis: Editora Vozes.

- SCHEINER, T. C. (2012). Repensando o museu integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7(1), 15-30. Disponível em: <https://doi.org/10.1590/s1981-81222012000100003>.
- SCHEINER, T. (1999). As bases ontológicas do Museu e da Museologia. *In Symposium Museology and Philosophy / Museology et Philosophie/ Museología y Filosofía/ Museologia e Filosofia / Museologie und Philosophie*. ICOM/ICOFOM. ICOFOM Study Series, 31. Munique: Museums-Pädagogisches Zentrum, 103-173.
- SOUZA M. J. L. (1995) Território: sobre espaço e poder, autonomia e desenvolvimento. *In* Castro, I. E., Gomes, P. C. & Corrêa, R. L. (Eds.) *Geografia: conceitos e temas*. (2ª ed., pp. 77 - 116). Rio de Janeiro: Bertrand Brasil
- STUDART, D. C. & os membros brasileiros do CECA/ICOM Almeida, A. M., Vasconcelos, C. M, Ribeiro, C. V., Studart, D. C., Moro, F., Cabral, M., Lopes, M., Cury, M. X., Valente, M. E. A., Marandino, M., Tavares, R. M., Carvalho, R. M. R., Amaral, S. H. G., Magalhães, T. R. & Brasil, Z. F. (2004). Conceitos que transformam o museu, suas ações e relações. *Musas - Revista Brasileira de Museus e Museologia*, 1(1), 41-48.
- TRAUTMAN, C., Bevilaqua, D., Chen, G., Monjero, K. & Valenta, C. (2018). Reaching New Audiences at Science Centers and Museums. *The Informal Learning Review*, 149, 13-19.
- UNESCO (2019). *2019 Revision of World Population Prospects*. Nova York: UNESCO. Disponível em: <https://population.un.org/wpp/>
- UNESCO. (2017). UNESCO and Sustainable Development Goals. Disponível em: <https://en.unesco.org/sustainabledevelopmentgoals>.
- WANDERLEY, M. B. (2001). Refletindo sobre a noção de exclusão. *In* Sawaia, B. (Ed.) *As Artimanhas da Exclusão: Análise Psicossocial e Ética da Desigualdade Social* (pp. 16 - 26). Petrópolis: Editora Vozes.
- ZAMORA, M. H. (2006). Empoderamento, ação social e meio ambiente. *Revista ECO* 2, 113 (2). Disponível em: <http://www.eco21.com.br/textos/textos.asp?ID=624>

# **As formas e as funções de um museu comunitário: em discussão o museu nos assentamentos de reforma agrária de Rosana, São Paulo, Brasil<sup>1</sup>**

**Leonardo Giovane Moreira-Gonçalves**

Universidade de São Paulo, Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia (PPGMus-USP)

leonardo.giovane@unesp.br

## **Resumo**

As concepções universais que tendem a homogeneizar as formas e as funções dos museus que, por muitas vezes, não correspondem às distintas *práxis* museológicas, a exemplo dos museus comunitários. Neste sentido, o artigo busca evidenciar e discutir sobre algumas das formas e funções inovadoras de uma proposta de museu em construção em assentamentos de reforma agrária do município de Rosana, São Paulo, Brasil. A fim de lograr tais objetivos de pesquisa, a metodologia compreende a revisão bibliográfica sobre a nova museologia, museologia social e museus comunitários e a ação de colaboração com a comunidade assentada. Trazemos, para discussão, algumas das perspectivas para o futuro Museu dos Assentados mencionadas por algumas assentadas durante a pesquisa de campo realizada em 2019. Por meio da metodologia, foi possível identificar que algumas das expectativas das assentadas, sobre seu futuro museu, são adversas das definições hegemônicas de museus, como por exemplo a tipologia de acervo, organização comunitária, renda e gestão do futuro museu, ademais observamos que assim como no Museu dos Assentados, os museus comunitários expõem em seus acervos objetos que representam sua luta política e social, e que são simbólicos a essas comunidades e, que muitas vezes, podem não ser significativos ao grande público.

**Palavras-chave:** museologia social, museus comunitários, Museu dos Assentados.

## **Resumen**

Concepciones universales que tienden a homogeneizar las formas y funciones de los museos que, muchas veces, no se corresponden con las

---

<sup>1</sup> Pesquisa de mestrado: "O museu e a comunidade: a nova museologia, a museologia social, a colaboração e o Museu do Assentado de Rosana/SP". Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP). Orientação: Marília Xavier Cury. Bolsista FAPESP, Processo: 2019/18045-7.

distintas *praxis* museológicas, como los museos comunitarios. En este sentido, el artículo busca resaltar y discutir algunas de las formas y funciones innovadoras de un museo propuesto en construcción en asentamientos de reforma agraria en el municipio de Rosana, São Paulo, Brasil. Para lograr estos objetivos de investigación, la metodología comprende una revisión de la literatura sobre la nueva museología, museología social y museos comunitarios y la acción colaborativa con la comunidad asentada. Traemos, para la discusión, algunas de las perspectivas para el futuro Museo de los Assentados mencionadas por algunos pobladores durante la investigación de campo realizada en 2019. A través de la metodología, se pudo identificar que algunas de las expectativas de los pobladores sobre su futuro museo son adverso a las definiciones hegemónicas de museo, como la tipología de la colección, la organización comunitaria, los ingresos y la gestión del futuro museo, también observamos que, al igual que en el Museo de los Assentados, los museos comunitarios exhiben en sus colecciones objetos que representan su política y sociedad. Lucha, y que son simbólicos para estas comunidades y que a menudo pueden no ser significativos para el público en general.

**Palabras clave:** museología social, museos comunitarios, Museo de los Assentados

### **Abstract**

Universal conceptions that tend to homogenize the forms and functions of museums that, many times, do not correspond to the different museological *praxis*, such as community museums. In this sense, the article seeks to highlight and discuss some of the innovative forms and functions of a proposed museum under construction in agrarian reform settlements in the municipality of Rosana, São Paulo, Brazil. In order to achieve these research objectives, the methodology comprises a literature review on the new museology, social museology and community museums and the collaborative action with the settled community. We bring, for discussion, some of the perspectives for the future Museum of the Assentados mentioned by some settlers during the field research carried out in 2019. Through the methodology, it was possible to identify that some of the settlers' expectations about their future museum are adverse to the hegemonic definitions of museums, such as the collection typology, community organization, income and management of the future museum, we also observe that, as in the Museum of the Assentado, community museums exhibit in their collections objects that represent their political and social struggle, and that are symbolic to these communities and that often may not be meaningful to the general public.

**Keywords:** social museology, community museums, Museum of the Assentados.

## Introdução

A América é um lugar de imensa diversidade social e cultural desde o período pré-colonial. Com a colonização, isso se amplia, mas se coloca a disputa pelo território, seus recursos naturais e exploração do solo e das águas. Esse processo teve como extensão a apropriação do “outro” cultural, indígenas e africanos que passam pela escravização e expropriação de seus territórios, suas culturas e formas de sociabilidade, seus corpos, seu ser e suas estéticas no sentido de modos de ver, entender e viver. Os museus fizeram parte dessa visão, na forma como coletaram e formaram, ou não, suas coleções e como representaram esses “outros” em suas exposições, expressando por vezes formas de dominação, o é possível revelar e visualizar hoje a partir das contribuições da nova museologia e, mais recentemente, da museologia social.

Schwarcz (2005) ressalta que o Brasil, sendo uma colônia de exploração portuguesa, herdou o modelo e o conceito de museu europeu. A instalação do Museu Nacional (1818), no Rio de Janeiro, por Dom João VI, tinha como intuito a valorização das elites e a sustentação da implantação da corte no Brasil, visando instaurar a civilidade, os bons costumes, para o desenvolvimento e progresso da colônia.

Suzy Santos (2017, p. 58) faz duas importantes indagações ao destacar o papel da nova museologia nos museus tradicionais, sendo essas:

*Que museu de todos é esse que se apregoava em uma sociedade baseada em noções como progresso e evolução, que desconsiderava diversas tradições e costumes das populações, impunha uma nova ordem mundial baseada no lucro? Que museus são esses que serviram como ferramentas para a consolidação de discursos científicos xenofóbicos, racistas e machistas?*

Mais recentemente, a partir dos movimentos reivindicatórios pós década de 1960, numa abordagem decolonial, após a 9<sup>o</sup> Conferência Geral do ICOM (1971), que discutiu o tema “o museu ao serviço do homem e o papel educativo dos museus hoje e amanhã”, a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) e a Declaração de Quebec (1984), temos a clareza de identificar, e também questionar, sobre algumas lacunas na história oficial, nos modelos de museu e em suas representações (Duarte, 2013). Principalmente, indagamos sobre aqueles não mencionados e que foram silenciados por visões da hegemonia. Afinal, onde estavam os indígenas, negros, quilombolas, ribeirinhos, caiçaras, assentados, LGBTQIA+ e outros grupos e segmentações sociais na história de formação deste país? Por que não os vemos nos livros, estátuas e museus?

Indagar é uma das propostas deste artigo, pois temos que indagar os modelos museológicos europeus propostos pelas metrópoles e que ainda vemos reproduzidos na atualidade, apesar de tantas lutas e conquistas. A nova museologia floresceu no diálogo de profissionais ativos

da Europa em diálogo com proeminentes nomes da museologia das Américas e da África. Segundo Varine (2005b, p.3)

*Strong personalities such as John Kinard (USA), Mario Vazques (Mexico), Plabo Toucet (Niger), Stanislas Adotevi (Benin), Amalendu Bose (India) and inspirational figures from other fields as Paulo Freire (Brazil) or Jorge H. Hardoy (Argentina) and many others, helped germinate new concepts whose aim was to decolonize the museum and turn it into a development tool for grassroots communities, rather than a prestigious institution used to bolster the elite. In the watershed years of 1971 and 1972, these new ideas made their appearance on the international scene. The Unesco-Icom seminar in Santiago in 1972 remains the chief point of reference.*

Mas foi com as contribuições do Canadá e Estados Unidos da América e da América Latina e Caribe, que a nova museologia passa a se tornar uma museologia social, dadas as realidades diversas e processos de luta por direitos, inclusive direitos à musealização e à patrimonialização de outros históricos de formação, outras necessidades, agendas políticas e patrimônios a serem reconhecidos. Segundo Cury (2020a, p.338),

*O que vivenciamos hoje advém dos movimentos sociais iniciados nas décadas de 1960 e 1970, em prol de direitos civis e de liberação da mulher e de minorias, atingindo os setores diversos, o cultural e museal certamente, como espaços políticos de representação, identidades e interpretações.*

O objetivo deste artigo é evidenciar e discutir sobre algumas das formas e funções de uma proposta museológica que vêm sendo construídas com os assentados dos assentamentos de reforma agrária do Município de Rosana, São Paulo, Brasil, observadas durante o trabalho de campo em 2019. O Museu dos Assentados, que ainda não existe fisicamente, é uma proposta de implantação que está sendo elaborada colaborativamente entre os assentados, assentadas e o pesquisador, autor deste artigo.

O Município de Rosana situa-se no extremo sudoeste do estado de São Paulo, no Pontal do Paranapanema, onde se localizam quatro assentamentos de reforma agrária: Gleba XV de Novembro (1984), Nova Pontal (1998), Bonanza (1998) e Porto Maria (2005), com quase oitocentas famílias assentadas. A região vivenciou um intenso período de colonização, com desmatamento, genocídio indígena, ocupação ilegal de terras, grilagem<sup>2</sup>, instalação de usinas hidrelétricas e recentemente, os movimentos sociais para a reforma agrária.

As comunidades assentadas em Rosana (SP) têm diversas origens, majoritariamente vindas da região Nordeste do país, dos estados de

---

<sup>2</sup> Gonçalves (2018) evidencia que a grilagem é o processo de falsificação de documentos por meio de uma prática de envelhecimento. Os documentos forjados eram colocados em gavetas ou caixas com grilos, que ao defecar davam ao papel uma aparência envelhecida.

Pernambuco, Bahia, Ceará e Paraíba, sendo uma minoria proveniente dos estados de Santa Catarina, Paraná e Minas Gerais, e alguns pertencentes a municípios paulistas (Gonçalves, 2018). Os assentados se deslocaram para a região, por volta de 1980, para a construção da UHE Engenheiro Sergio Motta de Porto Primavera (SP), no rio Paraná, a UHE de Rosana (SP) e a UHE Taquaruçu de Sandovalina (SP), ambas situadas no rio Paranapanema, além disso, no período houve a instalação da Destilaria de Álcool Alcídia no município de Teodoro Sampaio (SP). Entretanto, após a desaceleração do crescimento econômico brasileiro e com o término da construção das usinas, muitos trabalhadores são dispensados, aumentando o contingente de desempregados e agricultores sem terra (Sobreiro Filho, 2012).

Sobreiro Filho (2012) evidencia que após a construção das usinas e a instituição do Movimento dos Trabalhadores Rurais Sem Terra (MST), além de outros movimentos socioterritoriais, o Pontal do Paranapanema inicia um longo período de conflitos, caracterizado por lutas e perdas, ocupações e desapropriações, abuso de poder, manifestações, marchas e resistências em busca da reforma agrária, tendo em vista que as terras griladas no passado, já haviam sido consideradas devolutas pelo Estado. Este histórico transformou a região em uma das áreas mais pobres do estado e dependente da agricultura e agropecuária, majoritariamente latifundiária.

O histórico de lutas, fluxos migratórios dos assentados, seu patrimônio cultural e a carência de abordagem acadêmica sobre a temática dos saberes, fazeres e dizeres nos assentamentos e de sua comunidade, motivaram os pesquisadores do Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural (GEPTER), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Rosana, São Paulo, a realizar o inventário do patrimônio material e imaterial nos assentamentos do município, por meio da metodologia de história oral, de 2014 a 2018<sup>3</sup>, objetivando um dia compor um museu nos assentamentos. Nesse período, foi desenvolvido um processo de identificação de objetos significativos nesse contexto de luta e foi realizado um inventário, quando foram entrevistadas vinte e sete pessoas assentadas. O processo foi significativo para fomentar as primeiras discussões sobre a implantação do Museu dos Assentados (Moreira-Gonçalves, 2020). O grupo de assentados participantes, em seus lotes, começou a compreender o que o projeto propunha e a sua relevância para a ressignificação, recriação e salvaguarda dos seus próprios traços culturais (Gonçalves, 2019). Sobre o que é ser um assentado, destacamos

---

<sup>3</sup> O inventário foi viabilizado por meio das Iniciações Científicas: "Patrimônios e lazeres turísticos: o Museu do Assentado no município de Rosana/SP", financiada pelo Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico (CNPq) (2015-2016); e, "Turismo cultural rural: o Museu do Assentado no município de Rosana/SP", financiada pela Fundação de Amparo à Pesquisa do Estado de São Paulo (FAPESP) (Processo 17/05615-4) (2017-2018).

a reflexão<sup>4</sup> de Maria Nilza de Souza que em resposta ao questionamento se ela se sente bem, quando a chamam de assentada, respondeu:

*Eu me sinto bem orgulhosa em as pessoas me chamar de assentada, que eu fico sabendo que eu sou uma pessoa assentada. Mas, assentada numa terra, para mim trabalhar, buscando o meu sustento para mim e minha família, me sinto muito feliz graças a Deus! [...] eu acho bom quando o povo fala: “- A senhora é assentada, que assentamento que a senhora é?” Sou do assentamento Bonanza e com muito orgulho, e é de lá que eu tiro o sustento para mim e minha família [...]*

Por meio do inventário realizado de 2014 a 2018, além dos relatos orais, coletou-se um significativo acervo, que hoje está sob guarda da UNESP, Campus de Rosana, à espera das decisões da comunidade. O conjunto material, segundo Gonçalves (2019), conta com sessenta objetos, como ferro a brasa, lamparina, bandeira, foice, arado, moedor de grãos, máquina de costuras, utensílios de cozinha entre outros objetos das memórias do grupo, além de mais de quatrocentas fotografias digitalizadas e os relatos orais sobre a trajetória de vida e origem dos assentados e assentadas entrevistados. Esse conjunto passará a ser revisto sob a visão do inventário participativo (Primo & Araújo, 2018), para as discussões sobre o Museu dos Assentados.

A partir de 2019, no Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia da Universidade de São Paulo (PPGMus-USP) o estudo voltado à formação do Museu dos Assentados, iniciado na UNESP (2014-2018), ganha profundidade no campo museológico, especialmente na vertente da nova museologia, da museologia social, mas também da particularidade do método da colaboração – fazer junto, fazer com ação complexa entre a comunidade assentada e o pesquisador, sujeito implicado no processo de pesquisa. Na retomada da pesquisa a partir de 2019, com novas bases teórica e metodológica, foi possível a realização de uma etapa de campo nos assentamentos, dados e discussão, mesmo que parcialmente, são apresentados neste artigo.

## **Metodologia**

As discussões e reflexões propostas para este trabalho, surgem a partir de uma visita de campo realizada em outubro de 2019, nos assentamentos de Rosana, São Paulo, onde oito assentadas colocaram suas expectativas para a implantação do Museu dos Assentados. Por meio dessa visita, e posterior registro no caderno de campo, tornou-se possível levantar possíveis formas e funções sugeridas para o futuro museu, que destoam dos modelos tradicionais de museus.

A visita de campo tinha como intuito restabelecer o contato com a comunidade assentada, tendo em vista que o último encontro foi em

---

<sup>4</sup> A conversa por áudio se deu por meio do aplicativo *whatsapp* em 2020, sendo o áudio transcrito na íntegra.

setembro de 2018. A retomada do projeto recaiu sobre as expectativas das assentadas sobre o museu. A presença do pesquisador em contato com a comunidade, mediante a metodologia da colaboração, com base em Roca 2015, Phillips 2003, Shannon 2015 e outros autores, parte do princípio que o pesquisador é ser implicante e implicado no processo de formação da pesquisa, e por isso, a fim de aprofundar as discussões, este artigo também apresenta alguns relatos de experiência do pesquisador, referentes ao período de trabalho com os grupos de assentados.

O artigo apresenta algumas das discussões relacionadas à gestão, operação, missão e acervo do futuro Museu dos Assentados na ótica dos grupos envolvidos e protagonistas do processo museológico, visando o processo de constituição do museu, se isso for o desejo dos grupos. De outra parte, a pesquisa visa levar adiante uma reflexão, à luz da bibliografia sobre nova museologia (Santos, 2008; Rivard, 1984; Duarte, 2013), museologia social (Chagas & Bogado, 2017; Chagas & Gouveia, 2014) e museus comunitários (Varine, 2005a; Lersch & Ocampo, 2004; Varine, 2020).

### **A Nova Museologia, a Museologia Social e os Museus Comunitários**

A nova museologia nasce em um momento de transformações, ao defender que os museus devem se preocupar com a qualidade da interação entre o público e seu patrimônio, que os espaços museais devem ser contextualizados e ressignificar as memórias em torno dos objetos (Santos, 2017). Outras aspirações estão no cenário de que os museus não sejam somente um espaço de guarda de objetos, mas deveriam se tornar um espaço “dinâmico, atuante e questionador” (Ferreira, 2006, p.10).

Segundo Maria Célia T. Moura Santos:

*Falar da Nova Museologia é falar de conflitos, contradições, de épocas marcadas por repressão e, ao mesmo tempo, por um acentuado processo criativo. Os anos 60 foram marcados pelo movimento artístico-cultural, que destaca o novo, com a participação da juventude, na recusa aos modelos estabelecidos [...]. (Santos, 2008, p.81)*

Ao se recusar os modelos antigos, se constrói o novo e se permite que as situações, pessoas e/ou patrimônios excluídos outrora sejam vistos e contextualizados. De acordo com René Rivard (1984, p.17), “a nova museologia é um movimento cuja ação surge do desejo de mudança de uma coletividade em sua organização social e em suas instituições”. Duarte (2013) aponta que por meio da nova museologia, torna-se possível um redirecionamento das práticas e, sobretudo, uma ampliação do campo teórico de estudo da museologia.

Os museus para a nova museologia, e no contexto da museologia social, devem ser instituições a serviço da sociedade e de suas necessidades, além de serem instituições de integração, conscientização, educação, desenvolvimento e promoção do bem-estar social, espaços



humanizados, democratizados e sociais (Chagas & Bogado, 2017). Maria Célia Santos (2002, p.19), afirma que “a instituição museu não é um produto pronto, acabado. É resultado das ações humanas que o estão construindo ou reconstruindo a cada momento; portanto, é resultado da prática social”.

As problemáticas dos modelos tradicionais de museus são debatidas pela ótica da nova museologia e da museologia social, e deste modo, novas práticas começam a surgir à medida que os museus passam a ser entendidos como bens de toda a sociedade em sua diversidade (Santos, 2008). Decolonizar museus é somente uma das vertentes propostas pela nova museologia, mas seguramente atua nisso, ao implementar visões plurais e as participações diversas em contextos diversos, nos propondo novos modelos museais (Cury, 2020a). Há, também, o entendimento sobre o conceito de museus, pois se outrora os museus eram espaços dos vitoriosos, na atualidade faz-se necessário refletir sobre os diferentes processos museais que ocorrem (Duarte, 2013), a mencionar os museus indígenas, quilombolas, de assentados, ribeirinhos, pessoas em situação de rua, imigrantes, migrantes, dependentes químicos e tantas outras propostas museais espalhadas pelo mundo e que ocorrem no Brasil.

A “revolução” museológica impulsionou a criação de diversos tipos de museus, como os ecomuseus, museus de vizinhança, museus de território, museus itinerantes, museus comunitários e outros (Chagas & Bogado, 2017). Segundo Cury (2020a, p.339),

*A nova museologia e o museu símbolo, o ecomuseu, decorrem das respostas a esses movimentos reivindicatórios, novas concepções para novas práticas sociais experimentais em novos modelos museais – ecomuseu (às vezes indicado como novo museu), museu de território, museu comunitário, museu indígena, de quilombo, de terreiro, de favela etc.*

Chagas e Gouveia (2014) apontam que a museologia social está embasada nos compromissos sociais que o museu assume a aos quais se vincula, tornando assim, a museologia social libertária. Dessa forma,

*A museologia social, na perspectiva aqui apresentada, está comprometida com a redução das injustiças e desigualdades sociais; com o combate aos preconceitos; com a melhoria da qualidade de vida coletiva; com o fortalecimento da dignidade e da coesão social; com a utilização do poder da memória, do patrimônio e do museu a favor das comunidades populares, dos povos indígenas e quilombolas, dos movimentos sociais, incluindo aí, o movimento LGBT, o MST e outros. (Chagas & Gouveia, 2014, p. 17)*

Os museus comunitários, vindos dessa perspectiva social, possuem um funcionamento que adversa dos museus tradicionais e, por essa razão, a dicotomia entre esses se torna consideravelmente evidente. Varine (2014, p.26) disserta que “um museu ‘normal’ tem um objetivo oficial: servir ao conhecimento e à cultura. Um museu comunitário tem outro objetivo:

servir à comunidade e ao seu desenvolvimento”. O museu comunitário, neste sentido:

*Combina e integra processos complexos de constituição do sujeito coletivo da comunidade, através da reflexão, auto-conhecimento e criatividade, processos de fortalecimento da identidade, através da legitimação das histórias e valores próprios; processos de melhoramento da qualidade de vida, ao desenvolver múltiplos projetos no futuro, e processos de construção de forças através da criação de redes com comunidades afins. É um processo coletivo que ganha vida no interior da comunidade e por isso podemos afirmar que é um museu “da” comunidade, não é elaborado fora “para” a comunidade. O museu comunitário é uma ferramenta para avançar na autodeterminação, fortalecendo as comunidades como sujeitos coletivos que criam, recriam e decidem sobre sua realidade. (Lersch & Ocampo, 2004, p. 4)*

A relação entre museus comunitários e seus territórios é algo evidente, pois a comunidade é ser atuante nesses espaços e seus museus correspondem a sua realidade, necessidades e dificuldades. Por conta disso, os museus, especialmente os museus comunitários, precisam ser integrais e integrados. Sobre o conceito de Museu Integral, Varine (2005b, p.9) afirma que “são atualmente os museus comunitários, ecomuseus e outros museus de território que retomam, aprofundam e aplicam os princípios formulados em Santiago, à margem do sistema museológico oficial”.

O conceito de Museu Integral e Integrado, discutido na Mesa Redonda de Santiago do Chile em 1972, consiste que o museu precisa ser:

*Integral porque aborda aspectos além dos tradicionais, de modo a melhor atender às necessidades das pessoas e promover uma vitalidade cultural das sociedades às quais os museus pertencem. Para isso, seria necessário cruzar fronteiras e enfrentar resistências conservadoras. As funções técnicas de proteger, conservar, documentar, pesquisar e comunicar assumiram outro sentido e claramente já não eram suficientes para satisfazer as expectativas emergentes. Por outro lado, o museu integrado é visto como um elemento integral e orgânico de uma estrutura social e cultural maior, como um elo de uma corrente e não mais como uma fortaleza ou ilha com acesso restrito a um grupo pequeno de privilegiados. (Trampe, 2012, p. 103)*

Para Lersch e Ocampo os museus comunitários além de priorizar o desenvolvimento comunitário, esses têm em suas funções a “construção de sujeitos coletivos, enquanto as comunidades se apropriam dele para enriquecer as relações no seu interior, desenvolver a consciência da própria história, propiciar a reflexão e a crítica e organizar-se para a ação coletiva transformadora” (2004, p.2).

Tendo em vista que os museus comunitários propiciam o engajamento e iniciativa da comunidade na defesa de seu patrimônio, esses espaços também servem como mecanismos de lutas, resistências e articulação política. A gestão comunitária autônoma do museu permite a aproximação dos parceiros, e com isso:

*O museu comunitário se converte em uma ferramenta para manejar o patrimônio sob as formas do poder comum. Por um lado, serve para manter ou recuperar a posse de seu patrimônio cultural material e, por outro, permite uma apropriação simbólica do que é seu, ao elaborar o que significa em sua própria linguagem. Através do museu, a comunidade busca exercer poder sobre o que é seu e luta contra a expropriação. Essa luta ela a desenvolve por meio de suas próprias formas de organização, a assembleia geral ou outras, onde as pessoas da comunidade tomam decisões sobre o que mostrar no museu, como dirigi-lo e que prioridades têm. (Lersch & Ocampo, 2004, p. 3)*

Pelo fato das populações que compõe os museus comunitários na América Latina serem majoritariamente aquelas segregadas socialmente, a função política desses museus é o que uniu e motivou sua implantação, e que diariamente nutre e justifica sua existência. Varine (2005b) afirma que a vocação política dos museus comunitários é o que o transforma em um instrumento de desenvolvimento territorial e de participação comunitária quanto ao seu patrimônio. Em função disso:

*Nessa abordagem, claramente política no sentido mais nobre da palavra, trata-se de utilizar o museu e a educação patrimonial para conscientizar os membros das comunidades, torná-los capazes de autonomia e de iniciativa, prepará-los para uma participação dinâmica no desenvolvimento de seu território e em geral na vida pública. (Ibidem, p.9)*

Por ser uma iniciativa comunitária, os processos que culminam na implantação dos museus comunitários, muitas vezes, não seguem uma ordem lógica, datada e documentada (Varine, 2020). Todavia, esse processo é “inegavelmente marcado por gente da comunidade que, reunida e coesa na sua vontade, quis ter o seu museu ou tomar em suas mãos o processo da mudança” (Varine & Priosti, 2007, p.66).

Por ser um museu criado pela comunidade, o principal público do museu sempre será a comunidade, “pois tal museu não tem visitantes, mas habitantes” (Varine, 2005b, p.4), destacando que o centro do museu são os habitantes, mas que se trata de organização aberta a visitação, para um diálogo amplo. No museu comunitário a exposição não é o produto final, mas sim um elemento derivado das atividades públicas cotidianas do museu, que se estendem além da exposição. Varine (2005b) expõe que os membros da comunidade são os “autores-atores-espectadores”, uma vez que:

*Isso significa o reconhecimento da existência de uma verdadeira museografia do território, onde a comunidade e seus membros representam ao mesmo tempo o papel de atores e o de espectadores. Os museógrafos, no sentido habitual do termo, os cenógrafos, os cientistas não têm aí senão um lugar secundário, como assistentes da realização. (Ibidem, p. 7)*

Outra característica própria dos museus comunitários é a carência de recursos financeiros, por não se enquadrarem dentro dos conceitos universais dos órgãos de fomento. Por conta disso, esses museus possuem outra dinâmica de trabalho, a formação de parcerias, e além disso:

*Só atividades pontuais poderão ser financiadas por créditos públicos, a serem negociados amargamente. A independência do museu e seu caráter comunitário custam esse preço. Isso significa uma museografia pobre, participativa, eventual, que não pode repousar sobre numerosas pessoas assalariadas e altamente qualificadas, o que evidentemente é pouco compatível com uma museologia oficial cada vez mais luxuosa, consumidora de técnicas sempre muito mais exigentes. (Varine, 2005b, p. 9)*

Os museus comunitários nacionais possuem suas características próprias e o fazer museu no Brasil é “livre das imitações que não atendem às suas verdadeiras necessidades culturais” (Varine & Priosti, 2007, p.61). Deste modo, as comunidades fazem e refazem seus museus segundo suas pautas políticas e urgências, não sendo tão relevante *a priori*, seguir as formas, funções e definições dos museus tradicionais e instâncias reguladoras.

## **A Participação e o futuro Museu dos Assentados**

Segundo o Art. 1 da Lei n. 11.904 de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, são considerados museus:

*[...] as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento. (Brasil, 2009)*

Tal legislação recorre a definição semelhante à do *International Council of Museums (ICOM)* (2007), mas acrescenta no parágrafo único que “enquadrar-se-ão nesta Lei as instituições e os processos museológicos voltados para o trabalho com o patrimônio cultural e o território visando ao desenvolvimento cultural e socioeconômico e à participação das comunidades” (Brasil, 2009).

No Decreto n. 8.124, de 17 de outubro de 2013, que considera museu à semelhança do exposto na Lei n. 11.904 de 2009 e, acrescenta o que considera processo museológico:

*programa, projeto e ação em desenvolvimento ou desenvolvido com fundamentos teórico e prático da museologia, que considere o território, o patrimônio cultural e a memória social de comunidades específicas, para produzir conhecimento e desenvolvimento cultural e socioeconômico. (Brasil, 2013)*

Entre a definição do ICOM (2007) replicada na Lei (11.904/09) e no Decreto (8.124/13) e aquilo que se define como processo museológico, parece não haver uma possibilidade de enquadramento preciso do museu comunitário, pois se não é uma instituição em termos de formalidade, também não é processo – programa, projeto e ação – é um museu com forma específica, mas diferente do museu tradicional, como o exposto na legislação.

O que vem a interessar a pesquisa são os aspectos que nos ajudam a chegar a um entendimento sobre museu comunitário. Varine nos ajuda nessa reflexão: “é um ser vivo, como a própria comunidade, em constante movimento para se adaptar às mudanças que acontecem nela e em seu ambiente, seja ele regional, nacional ou global” (Varine, 2014, p. 29).

O Museu dos Assentados, contrariando a lógica tradicional, está neste processo de formação, entendimento e transformação, entretanto, como os museus comunitários são feitos por pessoas, não é só o museu que está vivo e sendo transformado, mas também a comunidade de assentados do Município de Rosana, assim como o pesquisador que se debruça sobre as discussões e configurações como agente participativo e não como o observador. Moreira Gonçalves (2020) explana que a ideia, as formas e as funções do Museu dos Assentados estão, no momento, em constante construção, e por isso pode, hoje, ser considerado um processo museológico:

*No está claro si la comunidad decidirá abrir el museo o no, si querrán el museo en un solo espacio o en varios sitios, si el museo abrirá todos los días o si abrirá, si tendrá una colección permanente o una colección itinerante. El museo comunitario, antes de ser un museo turístico, debe pertenecer a la comunidad misma. La comunidad necesita verse a sí misma en las colecciones y en las narrativas, necesita entenderse a sí misma como una parte activa del proceso, necesita empoderar y legitimar, para que el museo gane fuerza y sea un símbolo de resistencia comunitaria. (Moreira Gonçalves, 2020, p. 371)*

No entanto, no futuro, a depender da vontade das pessoas assentadas, o Museu dos Assentados poderá receber um outro formato diferente das configurações dos museus tradicionais, sem abrir mão da ideia de museu, sem querer ou querendo se institucionalizar em torno de cooperativas ou outras formas de organização com estrutura jurídica, sem deixar de ser museu comunitário. Varine (2020, p. 198) aponta que os museus comunitários no início podem ter outras vocações e com o tempo irem adquirindo outras que não estavam previstas a princípio, desse modo:

*El museo comunitario toma de modo paulatino su forma, la que no puede ser imaginada o definida al inicio. Evolucionan con la comunidad con la que se vincula. Coexiste, frecuentemente, con textos reglamentarios que no se adaptan a su quehacer, es decir, debe bordearlos y defender su especificidad contra los fundamentalistas de la museología.*

Durante as atividades de campo em 2019<sup>5</sup> nos assentamentos, muitas ideias sobre as formas e funções do futuro Museu dos Assentados foram discutidas e registradas com algumas assentadas. Para Vera Lúcia Ferreira Leão Oliveira, líder comunitária no Assentamento Porto Maria, o Museu dos Assentados não precisa estar sempre aberto, mas precisa sempre estar “limpo e organizado” para receber as visitas agendadas do público escolar. E uma vez aberto, as mulheres do assentamento poderiam produzir pães, bolachas e bolos para vender aos visitantes e gerar renda.

O motivo de Vera mencionar que o museu não precisa estar sempre aberto, se deve ao fato dos outros trabalhos agropecuários desempenhados pela comunidade, que impede a abertura diária do museu com horários fixos. Além disso, tendo em vista que a assentada também mencionou que a gestão do museu se daria por meio de voluntários, não haveria assim, pessoas contratadas e dedicadas exclusivamente para atender os públicos, limpeza do espaço, conservação do acervo, etc. Essa proposta se assemelha à gestão do Museu Worik<sup>6</sup>, que se organiza em torno daqueles indígenas que puderam ajudar na visita agendada previamente. Esses indígenas dividem os recursos obtidos no dia - cobrança de taxa, doação de alimentos -, dividindo igualmente, independente de idade, entre aqueles que limpavam o terreiro e arrumaram os bancos, abriram a trilha, arrumaram a exposição, dançaram e cantaram, atenderam os visitantes, fora os artesanatos produzidos individualmente e colocados à venda pelos artesãos.

O modelo de gestão do museu comunitário requer dedicação de seus parceiros, pois muitas vezes não há recursos humanos e financeiros disponíveis. Talvez a flexibilidade para ligar com o cotidiano fosse um ponto a ser destacado no museu comunitário:

*Isso significa que não existe modelo organizacional próprio do novo museu. Seus promotores devem, a cada desafio, inventar estatutos e modos de funcionamento, de recrutamento, de financiamento, tendo em conta as condições locais, pessoas disponíveis (ou a hostilidade de outras...) (Varine, 2005b, p. 8).*

Gerar renda é algo presente na fala de Vera, mas sobretudo no cotidiano das famílias assentadas de Rosana. Para se manter no campo os assentados do município, muitas vezes, apostam em atividades não-

---

<sup>5</sup> Entre os dias 23 e 25 de outubro de 2019, nos assentamentos Gleba XV de Novembro, Bonanza, Porto Maria e Nova Pontal.

<sup>6</sup> O Museu Worik é um museu indígena dedicado à história Kaingang na Terra Indígena Vanuíre, Arco-Íris, SP.

agrícolas<sup>7</sup>, tendo em vista a dificuldade de escoamento da produção para os longínquos centros consumidores do Pontal do Paranapanema, norte do Paraná e sudeste do Mato Grosso do Sul.

Dada a dificuldade de permanência no campo, como discutir e aplicar a essa realidade a questão da sustentabilidade? No Museu dos Assentados os recursos adquiridos, possivelmente, pela venda de produtos, ingresso e talvez ações educativas, serão revertidos para a manutenção do espaço (água, energia elétrica, limpeza, etc.) e da vida da própria comunidade (alimentos, roupas e utensílios), sem esquecer que poderá ser um grande motivador para que os jovens permaneçam no campo e busquem caminhos profissionais, além daquilo que a museologia poderá lhe oferecer. Nesse sentido, a comunidade já definiu seu posicionamento, o museu comunitário precisa gerar recursos para continuar a existir, pois os grupos dependem de renda para resistir, bem como seus lotes, suas casas, seu patrimônio e seu museu. Em outros termos, o Museu dos Assentados deverá ser mais uma forma de garantia da subsistência comunitária.

Para Eleonice Maria da Silva Nascimento, líder comunitária do Assentamento Gleba XV de Novembro, o museu poderá ser, também, um espaço de trocas. Mas a concepção da assentada vai além das trocas dialógicas, a assentada se refere à troca de sementes e produtos agrícolas.

Segundo Eleonice há muitas sementes crioulas<sup>8</sup> que se perderam no tempo, foram modificadas geneticamente e são difíceis de encontrar, logo, as famílias assentadas que ainda cultivam essas sementes poderiam utilizar o espaço do museu para trocá-las. Além disso, as sementes crioulas poderiam ser expostas no próprio museu, tornando-se assim *museália* carregados de musealidade, bem como biscoitos e pães caseiro, que poderiam ser expostos e envernizados, conforme sugeriu a assentada.

A partir das sugestões de Eleonice, me questiono, se seria o “pão caseiro envernizado” esse “patrimônio material e imaterial da humanidade” que deveria ser musealizado, assim como sugere as definições de museus (Icom, 2007), tornando-se *museália*. Talvez, o “pão caseiro” de Eleonice nunca seja exposto em um museu normativo, nunca ganhe notoriedade, narrativas e seja contemplado da mesma forma que as coleções são no *British Museum* (Inglaterra). Mas, no Museu dos Assentados, seu pão terá destaque, trará histórias e emoções, tornando-se importante, pois estará

---

<sup>7</sup> Como por exemplo as atividades turísticas realizadas em parceria com o Grupo de Estudos e Pesquisas em Turismo no Espaço Rural (GEPTER), da Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Rosana. Dentre os segmentos turísticos estruturados nos assentamentos, destaca-se: turismo rural, turismo pedagógico, glamping, turismo de sol e praia e o turismo de pesca.

<sup>8</sup> As sementes crioulas não foram modificadas geneticamente, são sementes culturais, ou seja, carregam a carga genética do local onde foram plantadas, por diversas gerações de agricultores. A cada plantio a semente sofre seleção natural e melhoramento genético, por essa razão, as sementes crioulas representam a cultura de seu povo e sua resistência frente aos modelos capitalistas de produção.

carregado de musealidade, assim como os demais objetos desse museu, os *museália*.

Cury (2020b, p. 143) ao descrever o processo de musealização, onde se transforma os objetos do cotidiano em objetos de museus, cabendo a gestão do museu os cuidados dos *museália*, afirma que a musealização atende a critérios e essa escolha sobre o que musealizar, e a musealidade dos objetos, diz muito sobre os sujeitos. Ademais, “os objetos só se tornam *museália* se houver musealidade: sentidos atribuídos que justificam sua suspensão” (p. 143), por isso:

*Esse movimento requer seleção e criticidade – distanciamento e objetividade – e escolha e vontade – preferência e subjetividade. E por mais que se diga que os objetos têm em si uma representatividade de dada circunstância complexa, a realidade, eles falam igualmente daqueles que os escolheram para finalidades diversas, simbólicas fundamentalmente (Ibidem, p. 135).*

Nos museus comunitários é o coletivo que deve decidir o que deve ou não ser guardado (preservado, musealizado), exposto e comunicado, pois nesses museus não são os especialistas quem decidem se o objeto é “bueno o malo, bonito o feo, que tal objeto es falso o verdadero, que vale mucho o vale nada” (Bolaños, 2002, p. 312). A comunidade é a única capaz de decidir e reconhecer o valor de seu acervo, mesmo que isso contrarie a conceituação clássica de que os *museália* são objetos estéreis de seus significados originais e que sacramentados em uma exposição pouco a pouco perdem “su significación inicial y se olvidara de que tenía función útil: cada observador consumirá el objeto en función de su ideología” (Ibidem, p. 313).

A possível presença do pão caseiro de Eleonice, nas futuras exposições do Museu dos Assentados, terá uma função política e simbólica clara e forte, mostrar que os assentamentos produzem e sobrevivem dessa produção, contrariando o imaginário criado pela grande mídia de que não produzem. O pão na exposição não se tornará *museália* somente por ser esteticamente bonito ou saboroso, mas por ser um símbolo de sobrevivência, lutas e subsistência no campo, sobretudo, feito por mãos de assentadas.

Lersch e Ocampo (2004, p.3) afirmam que os acervos dos museus comunitários destoam dos museus tradicionais coloniais, que eram alimentados pelos “troféus de guerra dos lugares que caíam sob seu império”. Segundo os autores:

*O museu comunitário tem uma genealogia diferente: suas coleções não provêm de despojos, mas de um ato de vontade. O museu comunitário nasce da iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do outro mas para defender a própria. É uma instância onde os membros da comunidade livremente doam objetos patrimoniais e criam um espaço de memória. (Ibidem, p. 3)*



O conjunto material atual que poderá compor o Museu dos Assentados não apresenta peças seculares, exóticas e únicas, que poderiam ter valor para a história oficial. No entanto, para a comunidade assentada, que devido aos períodos migratórios e a necessidade de mudança repentina de acampamento em acampamento, essas peças são um dos poucos remanescentes que puderam resistir ao tempo e às dinâmicas territoriais da comunidade (Moreira-Gonçalves, 2020). Sobretudo, esses objetos evocam memórias, lembranças, dores e felicidades, representam sua luta, conquista e, como eles mesmos dizem, também representam “os irmãos que tombaram na terra”, ao se referirem àqueles que padeceram na luta por seus direitos.

Os acervos desempenham um papel significativo nos museus comunitários, mas não são os únicos capazes de fortalecer e evocar histórias significativas. As pessoas que compõem esses museus, com seus saberes, fazeres, viveres e dizeres, são seu maior patrimônio. Em função disso:

*No museu comunitário as pessoas inventam uma forma de contar suas histórias e dessa maneira participam, definindo sua própria identidade em vez de consumir identidades impostas. Criam novo conhecimento em vez de amoldar-se a uma visão central, à interpretação dominante da história nacional que sempre os exclui e os esquece ou (os manipula os registros). Lutam contra uma longa história de desvalorização, ao valorizar suas histórias e os feitos cotidianos da vida comunitária. Assim, se apropriam de uma instituição criada para a elite para afirmar-se e legitimar seus próprios valores (Lersch & Ocampo, 2004, p. 3)*

Ao se apropriar da ideia de museu europeia e ocidental, mas recriando seus modelos, formas e funções, de acordo com suas necessidades, realidades e pautas políticas, as comunidades transformam o museu, a museologia e suas *práxis*, as museografias. Pressionando assim, as instâncias que regulamentam, ponderam e conceituam museus a repensar, decolonizar e agir de forma diferente, tendo em vista que os museus são vivos, dinâmicos e não estão, nem deveriam estar, distantes da sociedade e seu território. Por essas razões, é que devemos pensar nossos museus de forma integral e integrada, seguindo as lições dos museus comunitários.

Na atualidade, os estudos que estão sendo desenvolvidos na USP vêm auxiliando a comunidade na tomada de decisão legítima quanto aos usos de seu patrimônio. Por meio de conversas com a comunidade de assentados é debatido sobre o nome do futuro museu, significado das peças, modelo de gestão, e são apresentados processos museais das mais diferentes formas, como por exemplo o Museu das Remoções no Rio de Janeiro (RJ), o museu indígena Akãm Orãm Krenak em Arco-Íris (SP), entre outros. O museu ainda está em processo de construção, mas mesmo sem ainda ter uma localização e um edifício, o Museu dos Assentados já existe no imaginário e nos territórios de Rosana (SP).

## Considerações Finais

Nos museus comunitários os conceitos de museu, *museália*, musealidade e musealização destoam dos conceitos solidificados pelos museus tradicionais/normativos, bem como suas formas e funções. Os museus comunitários são formatados de acordo com as necessidades e conhecimentos da comunidade. No entanto, buscando caminhos para sua autonomia financeira, são, muitas vezes, levados a se institucionalizar ou a se vincular a estruturas públicas, se arriscando a se enquadrar nos conceitos hegemônicos e/ou a formatos rígidos e inflexíveis próprios de determinadas posturas normativas museais, o que os levam ao seu desaparecimento como organização flexível que atende a coletivos, por isso são vivos e dinâmicos, importantes nas posições sociais que ocupam.

Há ainda, muitas outras discussões para sugestões que os assentados querem para o futuro museu. No entanto, ao observar as explanações anteriores, entendemos que o Museu dos Assentados será o museu das vontades e desejos comunitários, principalmente tendo como base o pensamento de Varine (2014) que o museu comunitário deve nascer e responder as vontades comunitárias, visando seu desenvolvimento.

Não podemos, e não devemos gerar conceituações de museus que não entendam as práticas e dinâmicas comunitárias, assim como não podemos criar um modelo de museu e ditar que todas as diferentes esferas o sigam. Podemos sim, na metodologia da colaboração aplicada à museologia, esclarecer, recomendar, aconselhar e cooperar na construção de museus contra-hegemônicos, decolonizados e democráticos. Entretanto, não podemos introduzir museografias diversas, sem conhecer o lugar de luta dos assentados, pois assim como sabiamente evidencia Ana Santa de Sá Lima, do Assentamento Nova Pontal, “os museus precisam ir de encontro à realidade local”. Com mais essa lição finalizamos este artigo.

## Referências

- BOLAÑOS, María. (2002). *La memoria del mundo: cien años de museología*. Espanha: Ediciones Trea.
- Brasil. (2009). *Lei n. 11.904, de 14 de janeiro de 2009*. Institui o Estatuto de Museus e dá outras providências. Presidência da República, Casa Civil.
- Brasil. (2013). *Decreto n. 8.124, de 17 de outubro de 2013*. Regulamenta a Lei 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e a Lei n. 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus – IBRAM. Presidência da República, Casa Civil.
- CHAGAS, Mario & Bogado, Diana. (2017). A museologia que não serve para a vida, não serve para nada: o Museu das Remoções como potência criativa e potência de resistência. In: Calabre, L. Cabral, E. Siqueira, M. & Fonseca V. (org.). *Memória das olimpíadas no Brasil*:

diálogos e olhares, 1.ed. Rio de Janeiro: Fundação Casa de Rui Barbosa, p. 139-146.

CHAGAS, Mario & Gouveia, Inês (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, 27(41).

CURY, Marília Xavier. (2020a). Povos indígenas e Museologia – experiências nos museus tradicionais e possibilidades nos museus indígenas. In: Brulon, B. *Descolonizando a museologia: museus, ação comunitária e descolonização*. Paris: ICOM/ICOFOM.

CURY, Marília Xavier. (2020b). Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, 9(17).

DUARTE, Alice (2013). Nova museologia: os pontapés de saída de uma abordagem ainda inovadora. *Revista Museologia e Patrimônio*, Rio de Janeiro, 6 (1), p. 99-117.

FERREIRA, Ana Maria Napolitano. (2006). *Processo de Formação do Museu Comunitário Monte Azul, Município de São Paulo*. Monografia, Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo, São Paulo.

GONÇALVES, Leonardo Giovane Moreira. (2018). *Os saberes, fazeres e dizeres do campo: o futuro Museu do Assentado no município de Rosana*. Monografia (bacharelado em turismo), Universidade Estadual Paulista (UNESP), Campus de Rosana.

GONÇALVES, Leonardo Giovane Moreira. (2019). Afinal, o que é museu? Reflexões introdutórias sobre a nova museologia, museologia social e o Museu do Assentado. In: *VIII Mostra Científica de Turismo*, Rosana: UNESP.

International Council of Museums. (2007). *Definição de Museus*. International Council of Museums, Portugal. Disponível em: <http://icom-portugal.org/2015/03/19/definicao-museu/>.

LERSCH, Teresa Morales & Ocampo, Cuauhtémoc Camarena. (2004). O conceito de museu comunitário: história vivida ou memória para transformar a história? In: *Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas*, Kansas City.

MOREIRA-GONÇALVES, Leonardo Giovane. (2020). La génesis y los procesos de um museo comunitario: O Museu do Assentado em el município de Rosana, São Paulo, Brasil. In: *Actas del Coloquio Internacional de Museología Participativa, Social y Crítica*, Santiago do Chile.

MOREIRA-GONÇALVES, Leonardo Giovane (2020). Turismo no espaço rural como instrumento de valorização patrimonial em

- assentamentos de reforma agrária: o caso de Rosana, São Paulo. *Turismo e Sociedade*, Curitiba, 13(3), p.121-142, set-dez.
- PRIMO, Barbara & Araújo, Mirela (orgs.). (2018). *Inventário participativo, pessoas e memórias*: Museu de Arqueologia de Itaipu. Rio de Janeiro: Data Coop.
- RIVARD, Rene. (1984). Nueva museología y transformación social. In: *Memoria del Seminario Territorio-Patrimonio-Comunidad*, Oaxtepec, Morelos.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. (2002). Os Museus e a Busca de Novos Horizontes. In: *Fórum de profissionais de reservas técnicas de museus*, Salvador, Cofem, Corem.
- SANTOS, Maria Célia Teixeira Moura. (2008). *Encontros Museológicos: reflexões sobre a museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: MinC/IPHAN/DEMU.
- SANTOS, Suzy da Silva. (2017). *Ecomuseus e Museus Comunitários nos Brasil: estudo exploratório de possibilidades museológicas*. 2017. Dissertação (Mestrado). Programa de Pós-graduação Interunidades em Museologia, Universidade São Paulo, São Paulo.
- SCHWARCZ, Lilia K. Mortiz. (2005) A Era dos Museus de Etnografia no Brasil: o Museu Paulista, o Museu Nacional e o Museu Paraense em finais do século XIX. In: Figueiredo, B. & Vidal, D. G. *Museus: dos gabinetes de curiosidades ao museu moderno*. Belo Horizonte: Argumentum.
- SOBREIRO FILHO, José. (2012). A luta pela terra no Pontal do Paranapanema: história e atualidade. *Geografia em Questão*, 5(1).
- TRAMPE, Alan. (2012). Recuperando um tempo perdido. In: Nascimento Jr, José do.; Trampe, Alan & Santos, Paula Assunção dos (org.). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972. Brasília: Ibram/ MinC; Programa Ibermuseos.
- VARINE, Hugues de (2020). *El ecomuseo singular y plural: un testimonio de cincuenta años de museología comunitaria en el mundo*. Chile: ICOM Chile.
- VARINE, Hugues de (2014). O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM*, 27(41).
- VARINE, Hugues de. (2005a). *Decolonizing Museology*. Icom News, 3, 3.
- VARINE, Hugues de. (2005b). *O museu comunitário é herético?* Disponível em <http://www.hugues-devarine.eu/book/view/53>.

- VARINE, Hugues de. & Priosti, Odalice Miranda (2007). O novo museu das gentes brasileiras: criação, reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitários. *Cadernos de Museologia*, 28.
- ROCA, Andrea (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), p.123-155.
- PHILLIPS, Ruth B. (2003). Community collaboration in exhibitions: introduction. In: Peers, L. & Brown, Alison K. *Museums and source communities: a Routledge reader*. Londres: Routledge New York.
- SHANNON, Jennifer (2015). Artifacts of collaboration at the National Museum of the American Indian. *New Proposals: Journal of Marxism and Interdisciplinary Inquiry*, 1(2), p.37-55.

# Museología de pueblos indígenas. Un enfoque de derechos

**Mauricio Vanheusden**

Director Museo Xinka, Cuilapa, Guatemala

elrecuerdo@gmail.com

## Resumen

Los museos Latinoamericanos han sido a lo largo de la historia agentes de las elites nacionales para mantener su hegemonía a expensas de los pueblos indígenas. La definición actual de museos del ICOM con sus fines de “educación, estudio y recreo”, mantiene una postura neutral, que sigue favoreciendo a las elites culturales del continente. Al otorgarle a la museología un enfoque de derechos humanos, el Museo Xinka ha restituido al Pueblo Xinka el poder de dirigir su propio museo, contar su propia historia, e interpretar y revitalizar sus propios objetos culturales, vinculándolos al patrimonio intangible y el entorno natural. Este artículo inicia con la identificación del racismo, como instrumento opresor de los pueblos indígenas en Guatemala. El autor hace un recorrido de la historia de los derechos de los pueblos indígenas, profundizando el rol de los museos en limitar o negar a la población indígena, el derecho a la cultura, el idioma, el patrimonio cultural, el derecho consuetudinario y la autogestión del territorio. La museología Xinka promueve los derechos del Pueblo Xinka mediante la gestión cultural comunitaria, construyendo *ciudadanía Xinka*, dando uso, significado y protección al patrimonio cultural y natural del Pueblo Xinka y contribuyendo en la construcción de un estado plurinacional con pleno derecho de sus pueblos indígenas. Este enfoque de igualdad en derechos es esencial en el proceso de descolonización de los museos, por lo que debe ser incluido en la definición de los museos como fin primordial.

**Palabras clave:** museo comunitario, pueblos indígenas, descolonización, Guatemala

## Resumo

Os museus latino-americanos têm sido ao longo da história agentes das elites nacionais para manter sua hegemonia às custas dos povos indígenas. A atual definição do ICOM de museus com suas finalidades de “educação, estudo e lazer” mantém uma posição neutra, que continua a favorecer as elites culturais do continente. Ao dar à museologia uma abordagem de direitos humanos, o Museu Xinka restaurou ao Povo Xinka o poder de administrar seu próprio museu, contar sua própria história e interpretar e revitalizar seus próprios objetos culturais, ligando-os ao patrimônio imaterial e ao ambiente natural. Este artigo parte da

identificação do racismo como instrumento opressor dos povos indígenas da Guatemala. O autor faz um passeio pela história dos direitos dos povos indígenas, aprofundando o papel dos museus na limitação ou negação da população indígena, o direito à cultura, à língua, ao patrimônio cultural, ao direito consuetudinário e à autogestão. A museologia Xinka promove os direitos do Povo Xinka por meio da gestão cultural comunitária, construindo a cidadania Xinka, dando uso, significado e proteção ao patrimônio cultural e natural do Povo Xinka e contribuindo para a construção de um estado plurinacional com plenos direitos de seus indígenas povos. Esta abordagem da igualdade de direitos é essencial no processo de descolonização do museu, razão pela qual deve ser incluída na definição de museus como um objetivo principal.

**Palavras-chave:** museu da comunidade, povos indígenas, descolonização, Guatemala

### **Abstract**

Latin American museums have been throughout history at service of the national elites to maintain their hegemony at the expense of indigenous peoples. The current ICOM definition of museums with its purpose of “education, study and recreation”, maintains a neutral position, which continues to favour the cultural elites of the continent. By giving museology a human rights approach, the Xinka Museum has restored to the Xinka People the power to run their own museum, tell their own story, and interpret and revitalize their own cultural objects, linking them to intangible heritage and the natural environment. This article begins with the recognition of racism, as an oppressive mechanism to subordinate indigenous peoples in Guatemala. The author relates the history of the rights of indigenous peoples, deepening the role of museums in limiting or denying the rights of indigenous peoples, their right to culture, language, cultural heritage, customary law and self-management of their territory. The Xinka museology promotes the rights of the Xinka People through community-based cultural management, building Xinka citizenship, giving use, meaning and protection to the cultural and natural heritage of the Xinka People and contributing to the construction of a plurinational state with full rights of its indigenous peoples. This approach of equal rights is essential in the process of museum decolonization, which is why it must be included in the definition of museums as a primary purpose.

**Keywords:** community museum, indigenous peoples, decolonization, Guatemala

## Introducción

El 44% de la población guatemalteca se identifica como indígena (INE, 2019). Guatemala es después de Bolivia, el país latinoamericano con mayor proporción de población indígena y concentra el 14% de la población originaria del continente (Banco Mundial, 2015). La diversidad cultural no es considerada en Guatemala una riqueza. Marta Casaús sentencia en su brillante obra *Racismo, genocidio y memoria*, que “Guatemala es, sin duda, una de las sociedades más racistas de toda América Latina” (2019, p.9). La autora argumenta que el racismo en Guatemala inicia con la Colonia y ha mantenido la descalificación del indígena y su humillación para justificar un sistema de dominación, basado en las desigualdades económicas, políticas y sociales. Desde la independencia, el Estado Guatemalteco ha excluido, desconocido y minusvalorado a sus pueblos indígenas y ha tratado de homogeneizar la nación por sus políticas de asimilación e integración cultural. El racismo del Estado guatemalteco ha llegado al caso extremo de genocidio, calificando al indígena como enemigo de la nación, convirtiéndolo en sujeto de exterminio (Casaús, 2019 p.10-11).

Guatemala es conocido mundialmente por su cultura maya, y poco se habla del Pueblo Xinka, un pueblo originario que habita la región suroriente de Guatemala, colindando con El Salvador. El territorio Xinka<sup>1</sup> tiene una superficie de aproximadamente 7,500 km<sup>2</sup> y una población de 1,2 millones de habitantes de los cuales 21% se identifican como Xinka (INE 2019). El Pueblo Xinka ha perdido muchos de sus marcadores culturales, pero logró con los Acuerdos de Paz hace apenas dos décadas, que el Estado guatemalteco reconociera su identidad y sus derechos como pueblo indígena (AIDPI, 1995). El reconocimiento de la identidad y los derechos políticos, sociales, económicos y culturales del Pueblo Xinka ha sido el fruto de la lucha incansable de las organizaciones Xinkas por sus derechos.

El Museo Xinka es un museo comunitario que ha llevado la lucha por los derechos del Pueblo Xinka hacia el ámbito museológico. La museología Xinka se caracteriza por sus propósitos de dar acceso universal, significado y protección a los bienes culturales locales con el fin de *construir ciudadanía Xinka*. Este ensayo aboga por que la definición de museos del ICOM supere los fines de “educación, estudio y recreo”, incluyendo como finalidad una museología con enfoque de derechos humanos que fortalezca los procesos de descolonización de los museos.

## Los derechos de pueblos indígenas.

El reconocimiento de los derechos de pueblos indígenas inició a nivel mundial en 1957 con el Convenio 107 sobre poblaciones indígenas y tribuales, adoptado por la OIT en el marco de la independización de las colonias europeas. A mediados del siglo pasado, la población indígena aún era considerada en el mundo como una clase social inferior que carecía de los derechos humanos fundamentales y podía ser explotada para generar

---

<sup>1</sup> En este ensayo se usará la palabra Xinka siempre en mayúscula, como reivindicación de su derecho a una identidad propia.



el *progreso* económico. Sin embargo, después de la segunda guerra mundial y con la Declaración Universal de Derechos Humanos en 1948, los países desarrollados tomaron conciencia que ningún país tenía derecho de dominar otro: que los países colonizados tenían derecho a su independencia, y que su población nativa también tenía derechos humanos. Con el Convenio 107 las Naciones Unidas abogaban por la universalidad de los derechos humanos, incluyendo y especificando por primera vez las poblaciones indígenas. Sin embargo, el espíritu del convenio deja entrever que los gobiernos del mundo consideraban que la identidad propia de los pueblos indígenas constituía un obstáculo para el desarrollo de los países. El convenio promovía un enfoque de integración y asimilación cultural, con el fin de homogeneizar su población en un proyecto de nación monocultural, ligada a la cultura dominante, para promover el progreso capitalista y la democracia basada en valores occidentales “universales”. La visión del antropólogo comprometido con los derechos indígenas, difiere en muchos casos del profesional en derecho, que suele defender la universalidad de los derechos humanos, y considera que la diversidad cultural y normativa de los pueblos indígenas muchas veces es un obstáculo para el cumplimiento de los derechos humanos universales (Merry, 2003). La universalidad “relativa” de los derechos humanos es una opción válida considerando la posición de desventaja de grupos vulnerables (Donnelly, 2007).

En el continente latinoamericano el proceso de asimilación e integración de las culturas originarias había iniciado cien años antes con la independencia de la corona española que obligaba a los nuevos gobernantes criollos a crear sus propios símbolos y narrativas patrias, sus leyes y organismos con el fin de opacar la memoria histórica y el patrimonio de los pueblos originarios y así impedir que éstos promoviesen sus propias nacionalidades y se rompiera la unidad nacional. Anderson (1993) argumenta que los países centroamericanos son *comunidades imaginadas*; naciones que han creado su propia narrativa para mantener las relaciones de subordinación de su población indígena, y que los museos han sido agentes al servicio del nacionalismo. Los primeros museos nacionales tenían como función integrar el patrimonio prehispánico en la construcción de la nueva nación, exhibiendo el patrimonio ancestral como curiosidades y fósiles de un pasado lejano. Al presentar los objetos y arte de los pueblos originarios desligados de sus sobrevivientes y descontextualizado de su historia, los museos se han prestado a vulnerar los derechos fundamentales de los pueblos indígenas. Los museos nacionales permitieron el dominio de las elites criollas sobre los bienes arqueológicos de los pueblos indígenas que pasaron ser propiedad del Estado, mientras que el territorio de pueblos indígenas fue confiscado y entregado al sector agroexportador.

## El derecho a la cultura.

La Constitución guatemalteca reconoce el derecho a la cultura<sup>2</sup> como un *bien jurídico titulado*, que permite a la persona o colectividad guatemalteca denunciar cualquier atropello a su derecho cultural como una violación de sus derechos humanos (Yrigoyen, 2011). El derecho a la cultura incluye el derecho que tiene la persona a determinar su propia identidad cultural de acuerdo con sus propias costumbres y tradiciones y obliga al Estado a incorporar el cumplimiento los derechos de pueblos indígenas en la gestión pública. La identidad es la percepción y el reconocimiento que el individuo y el colectivo se otorgan a sí mismos en su interacción con los otros. La identidad se construye a través de nuestras relaciones con otras personas, a los cuales damos sentido y valor (Zaragoza, 2010). Cada Pueblo indígena tiene el derecho de determinar los elementos externos que adopta su cultura (internet, transporte, vestuario) y los elementos identitarios propios que deben evolucionar para satisfacer sus necesidades y sus derechos humanos (por ejemplo, mejores técnicas para cultivo de maíz, alfarería, etc.).

Los *puristas* y esencialistas culturales argumentan que muchos elementos de la cultura maya, como su vestuario y prácticas religiosas tienen, al menos parcialmente, un origen español o europeo, y por lo tanto no son *verdaderamente* maya. Este tipo de explicación también ha sido utilizado por sectores de la política de Izquierda, para demostrar que los *indios de hoy* son una creación del periodo colonial. Dichos argumentos cometen el error fundamental de exigir evidencias que un elemento cultural haya existido antes del contacto europeo, para que pueda ser reconocida como *verdaderamente* maya, negando de esta manera a los mayas el cambio cultural normal que todos los grupos experimentan. El propósito de estos discursos ha sido demostrar que los mayas están culturalmente empobrecidos, creando confusión acerca de lo que es verdaderamente maya. El idioma no presenta este tipo de confusión, ya que los idiomas mayas tienen un origen claramente precolombino (England, 1999).

Hasta hace pocos años, las discusiones e investigaciones académicas sobre la historia y patrimonio cultural maya y Xinka eran conducidos exclusivamente por académicos norteamericanos y europeos, excluyendo la participación de los propios indígenas en la interpretación y gestión de su patrimonio (Fisher, 1999). Ha sido hasta después de los Acuerdos de Paz que los pueblos indígenas han sido convocados con más énfasis para participar en los seminarios como referentes de su cultura y que se les ha dado oportunidades académicas para estudiar su propia cultura. Este enfoque de otorgar representación y autonomía a los propios pueblos indígenas se fundamenta en el Convenio 169 de la Organización Internacional de Trabajo (OIT) que fue aprobado por las Naciones Unidas en 1989 con el fin de reconocer la identidad de los pueblos indígenas y otorgarles el derecho a mantener su propia cultura, sus tradiciones, e integridad política.

---

<sup>2</sup> Artículo 57 de la Constitución Política de la República de Guatemala (1985).

Sin embargo, hasta nuestra actualidad, el indígena no ha logrado ser mucho más que un participante en el museo que muestra sus habilidades artísticas o interpretativas. La curadora apache Nancy Mithlo (2004) denuncia en su artículo *Red man's burden* que el rol museológico de la comunidad indígena sigue estando en función del cuidado del objeto cultural, apoyando al personal del museo a interpretar mejor sus bienes culturales, sin lograr relaciones de confianza y cooperación entre museo y comunidad para definir en conjunto el propósito y los fines del museo. Jim Clifford impulsó en 1997 el concepto de *contact zone* para crear espacios de diálogo entre culturas, invitando artistas nativos para exponer sus habilidades en el museo y “convivir” con la comunidad museal. Estos intercambios se caracterizaban por una asimetría de poder entre el museo y la comunidad, por lo que han sido más bien *espacios de colaboración neocolonial* (Boast, 2011, p. 66). Las guías de colaboración de *School for Advanced Research* (SAR, 2018) son un otro ejemplo para hacer partícipe a la comunidad indígena en el museo. Las guías conservan una relación funcional y vertical entre el personal del museo y la comunidad, cuando la inclusión requiere *relaciones horizontales e integrales*. Su lenguaje técnico establece una relación de distanciamiento con la comunidad y una actitud del profesional del museo en no ceder el poder de ser el *guardián y experto del patrimonio*. A pesar de las buenas intenciones, pocos museos logran establecer un diálogo abierto con la comunidad para una gestión incluyente: sus reglas y normas para el involucramiento de la comunidad dejan poco espacio para la espontaneidad y la creatividad. Para descolonizar el museo y convertirlo en un espacio incluyente de diálogo entre culturas se necesita más que palabras y buenas intenciones. Nancy Marie Mithlo (2019) lamenta que los artistas y curadores indígenas en los EE. UU. no han podido romper el dominio de las elites culturales de los museos que exhiben arte nativo. Mithlo, solicita a los académicos y artistas indígenas a ser valientes en ampliar y experimentar formas propias para pensar y hablar sobre el patrimonio y arte de los pueblos indígenas y de incluir en los debates y proyectos practicantes y teóricos con criterios diversos.

La mentalidad colonial de los museos sigue negando a la comunidad indígena el derecho de introducir formas alternativas de su representación cultural y permitir formas propias de la exhibición de su patrimonio. La subordinación de la comunidad indígena se refleja en la poca presencia en los órganos rectores de los museos para decidir sobre las políticas museográficas y la asignación de los recursos financieros del museo. La lucha por romper la dominación intelectual y patrimonial de las elites culturales y restituir los bienes culturales a sus pueblos de origen, está en el meollo del debate de la descolonización de los museos y esto genera mucha tensión en el sector. Las protestas anticolonialistas y antirracistas en las grandes ciudades del mundo, derrumbando monumentos de los *benefactores* de los museos, que muchas veces obtuvieron sus tesoros como producto del saqueo, la violencia y el engaño, son apenas el inicio del proceso de descolonización.

## **El derecho al idioma.**

Las y los guatemaltecos tienen el derecho constitucional de utilizar la lengua que corresponde a su identidad cultural<sup>3</sup>. El Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas (AIDPI, 1995), reconoce que “el idioma es uno de los pilares sobre los cuales se sostiene la cultura, siendo en particular el vehículo de la adquisición y transmisión de la cosmovisión indígena, de sus conocimientos y valores culturales”.

La estrategia de *colonización del pensamiento* de los pueblos originarios y las políticas indigenistas liberales partieron del concepto que una persona que haya perdido el uso y conocimiento de su idioma nativo se rendirá ante la cultura dominante euro-centrista. El peso del idioma como marcador cultural se evidencia que, cuando un estudio de la universidad estatal USAC sentenció en 2002 que el idioma Xinka había sido extinto (Ubico Calderón, 2002:84), esto generó el argumento que la cultura Xinka también era cosa del pasado. Las políticas educativas latinoamericanas han forzado el aprendizaje del idioma español a detrimento de los idiomas indígenas. El sistema educativo ha contribuido en invisibilizar y denigrar las culturas indígenas a favor del “progreso” y la “modernidad”, provocando el desuso gradual de los idiomas indígenas hasta que se firmaron los Acuerdos de Paz donde el Estado Guatemalteco reconoce y promueve por primera vez los 22 idiomas mayas, el idioma garífuna y el Xinka. La Ley de Idiomas Nacionales<sup>4</sup> garantiza el reconocimiento, promoción, respeto, desarrollo y utilización de los idiomas de los pueblos mayas, garífuna y Xinka y obliga la prestación de servicios públicos en el idioma propio de cada comunidad lingüística<sup>5</sup>.

Los museos y las universidades han quedado atrás en materia de promover el derecho a los idiomas indígenas. Es difícil encontrar en los museos textos o audios en idiomas mayas y menos en Xinka. La Universidad Estatal USAC enseña hasta 19 niveles de mandarín y 20 niveles de hebreo, pero no ofrece ni siquiera un solo nivel de aprendizaje de la lengua Xinka<sup>6</sup>. El divorcio entre el discurso pluricultural y la práctica lingüística de los museos y las universidades es una violación de la Ley de idiomas nacionales y omite la esencia de la cosmovisión indígena en la investigación y exhibición de su cultura: su forma particular de nombrar las cosas y de comunicar sus hazañas en el idioma propio.

## **El derecho al patrimonio cultural**

La Constitución Guatemalteca<sup>7</sup> eleva la protección de objetos culturales al nivel de bienes jurídicos titulados, considerando que “los objetos que forman parte del patrimonio cultural generan identidad cultural, por la significación de sus valores socioculturales, y su salvaguardia

---

<sup>3</sup> Artículo 57. Constitución Política de la República de Guatemala.

<sup>4</sup> Artículo 1. Ley de idiomas nacionales (Decreto 19 de 2003).

<sup>5</sup> Artículos 14 al 16. Ley de idiomas nacionales (Decreto 19 de 2003).

<sup>6</sup> <https://www.usac.edu.gt/calusac.php>.

<sup>7</sup> Artículos 59 al 65 de la Constitución Política de la República.

constituye un derecho humano y una obligación del Estado”. El arqueólogo William Lipe (1984), argumenta que los bienes culturales son símbolos poderosos que conectan el observador con el pasado, por lo que deben ser protegidos. Lipe argumenta que la capacidad de la sociedad en preservar activamente estos recursos culturales depende de la existencia y capacidad de instituciones sociales de protección del patrimonio y de materiales producidos por ellos con relación al patrimonio. Al observar el abandono y destrucción de la mayoría de los sitios arqueológicos del país, se puede deducir que el Estado no ha sido un buen guardián de su patrimonio. La disminución continua en la asignación presupuestaria del Viceministerio de Patrimonio Cultural augura la perpetuación de su deterioro.

La ley para la protección del patrimonio cultural de la nación permite la colección de bienes culturales, que pueden ser de propiedad pública o privada<sup>8</sup>, utilizando la figura de *depositarios de bienes culturales* mediante su registro en la Dirección General del Patrimonio Cultural y Natural. Sin embargo, la Ley en su artículo 35, inciso c) prohíbe la comercialización de bienes arqueológicos prehispánicos. Al ver los altos precios ofrecidos en las subastas internacionales para la venta de tesoros mayas es evidente que existe un amplio mercado clandestino de objetos prehispánicos. El Código Penal, Capítulo IV de la depredación del patrimonio nacional, impone sanciones en el caso de hurto, robo y tráfico ilícito de bienes culturales, en base a denuncias de la Fiscalía de Delitos contra el Patrimonio Cultural *al atrapar alguien in fraganti*.

La extracción de bienes culturales por arqueólogos extranjeros en el marco de la investigación arqueológica es otro tema de debate. “Quien lo encuentra se lo queda” ha sido la regla para la mayoría de los descubrimientos arqueológicos y ha sido el motivo principal de los museos de invertir en proyectos arqueológicos en sitios sagrados con el fin de enriquecer su colección (Childs, 2010). Se ha tenido como norma que la persona o entidad que “descubrió” un sitio arqueológico tenía el derecho de investigarlo, pero también el derecho sobre los bienes descubiertos. La palabra “descubrir” debe entenderse en sentido amplio, porque los hallazgos fueron realizados en la mayoría de los casos con la ayuda de la población indígena local, que valoraba estos lugares como sitios sagrados. Esto es la razón por lo cual la mayoría de los tesoros mayas están en museos lejos de Guatemala y que nombres extranjeros lucen el crédito del hallazgo (Colom, 2020).

Las comunidades Xinkas han sufrido a lo largo de su historia la destrucción de sus objetos y sitios sagrados; durante la colonia por motivos religiosos y hasta la actualidad, por la producción agroexportadora que convierte sus antiguos asentamientos en campos de cultivo, aplanando montículos arqueológicos para no dejar trazos de los vestigios ancestrales, previniendo el reclamo territorial de la comunidad indígena local sobre sus sitios sagrados. Marta Casaús (2012) argumenta que, mientras la mayoría de los países de América Latina impulsaron a finales del siglo XIX la

---

<sup>8</sup> Artículo 5, Decreto 26 de 1997. Ley para la protección del patrimonio cultural de la nación.

creación de museos nacionales (que incluían la propia arqueología, antropología y etnología) como uno de los vehículos para promover la construcción de los estados nacionales y para sentar las bases de la homogenización de la nación, Guatemala ha ido en dirección inversa: negar el pasado histórico maya, no aceptar el principio de nación homogénea y dejar en manos privadas la construcción de los museos de arqueología, generándose con ello un proceso de patrimonialización de la cultura y, al mismo tiempo, de privatización del patrimonio nacional.

### **El Derecho consuetudinario y la gestión del territorio.**

La Constitución reconoce las costumbres y formas de organización social de las comunidades indígenas<sup>9</sup> lo que permitió la suscripción del Convenio 169 de la OIT sobre pueblos indígenas y tribales que promueve respetar las formas de derecho consuetudinario y la organización de cargos de los pueblos indígenas (Yrigoyen, 2011, p.157). La pluralidad jurídica significa la existencia simultánea del sistema de justicia ordinaria del Estado y el sistema de justicia indígena, también llamado el derecho consuetudinario.

Desde sus orígenes, los pueblos indígenas han tenido sus propios mecanismos de resolución de conflictos de la justicia, tales como la mediación y conciliación, el castigo y el destierro. El derecho consuetudinario regula las normas de convivencia en la comunidad para mantener la armonía y la paz. Sin embargo, el bien máspreciado de la comunidad que debe proteger el sistema de justicia indígena es su territorio. Las culturas mesoamericanas dan un valor sagrado al territorio, a la tierra y el barro, del cual fue creado el ser humano, por lo que las comunidades indígenas mantienen fuerte la organización social que vela el bien colectivo de los recursos naturales. Las comunidades indígenas Xinkas tienen sus propios estatutos que establecen los fines y objetivos de la comunidad, los deberes y obligaciones de los miembros y condueños, las disposiciones sobre acceso a tierra, su traspaso, herencia y los casos en los cuales hay que recurrir a los tribunales de justicia (Dary, 2010). La defensa del territorio es un importante marcador de la identidad Xinka, lo cual se evidenció cuando el Gobierno declaró el Estado de Sitio en Jalapa y Santa Rosa en 2013 por la oposición de las comunidades Xinkas contra la minería en su territorio.

A pesar de la ventana jurídica que abrió la Constitución y el Convenio 169 para la pluralidad jurídica, la discriminación del indígena se traduce en el plano jurídico en omisiones legales, lo que consiste en que el Estado se abstiene de emitir leyes específicas para defender los derechos del indígena y sobre todo el derecho de los pueblos indígenas sobre su territorio y sus recursos naturales. A veinte años de los Acuerdos de Paz, el Congreso está renuente en aprobar leyes que fortalecen la autonomía de los pueblos indígenas, lo cual se evidencia en el hecho que siguen engavetadas en el Congreso las iniciativas de ley 3835, Ley de Lugares

---

9 Artículos 58 y 66 de la Constitución Política de la República de Guatemala.

Sagrados de los Pueblos Indígenas; 3946, Ley de jurisdicción Indígena; 4047, Ley General de Derechos de Pueblos Indígenas; 4051, Ley de Consulta a los Pueblos Indígenas y la 4087, Ley de Medios de Comunicación Comunitaria, entre otras. Los principales oponentes de la Ley de lugares sagrados son los terratenientes que temen la expropiación o invasión de sus fincas. En el caso de la Ley de Medios de Comunicación, son las corporaciones mediáticas que no permiten que las radios comunitarias invadan “su espacio”. La ausencia de una regulación clara de las relaciones interétnicas en Guatemala para proteger al indígena, es una estrategia legal para mantener el estado de dominio de la elite criolla, a expensa de la población indígena (Stavenhagen, 1988).

Los museos también conocen bien el valor del territorio, sobre todo cuando se trata de áreas de conservación y protección del patrimonio cultural y natural. De la misma manera que proyectos arqueológicos fueron organizados para incrementar la colección de los museos, los proyectos de conservación de paisajes culturales suelen poner en jaque a las comunidades indígenas locales, porque se les ha negado sistemáticamente la gestión cultural de su propio territorio. La lucha por el uso de la tierra y los bienes culturales en la Biósfera Maya entre el proyecto arqueológico “El Mirador”, liderado por el Dr. Hansen y las comunidades indígenas demuestran la asimetría de poder entre las elites culturales y la comunidad y la ausencia del derecho a la gestión propia del territorio de las comunidades nativas. Al observar que la Fundación Patrimonio Cultural y Natural Maya (PACUNAM) es una fundación integrada por las empresas agro-exportadoras, petroleras y financieras más grandes del país, sería ingenuo pensar que su objetivo es simplemente “apoyar el desarrollo sostenible a través de la coordinación de esfuerzos y facilitación de recursos para identificar, liderar y promover proyectos de protección, preservación y rescate del patrimonio cultural y natural de Guatemala, en especial de la Reserva de la Biosfera Maya<sup>10</sup>”.

### **Museos comunitarios, herramientas para la gestión del patrimonio.**

El nombre “Museo Comunitario” suele tener al menos dos connotaciones: su ubicación espacial (geográfico) local y su preocupación por facilitar acceso a la vecindad. El objetivo de acercar el museo a la población tiene su antecedente en 1811 cuando Napoleón ordenó distribuir las colecciones conquistadas a los museos del interior de Francia. Sin embargo, ha sido hasta finales del siglo XX que se fueron promoviendo museos locales como elemento importante de los programas de desarrollo urbanístico del mundo industrializado. Desde entonces se ha tenido un auge en el establecimiento y construcción de museos en ciudades intermedias, a veces sin tener una colección propia, solo por el hecho de que era parte del plan urbanístico (Siebel & Asencio, 2012). En muchos casos, los gobiernos locales contrataron arquitectos reconocidos para la construcción de un museo y convertirlo en *icono* de la ciudad (Falcón Meraz, 2012). Esto ha resultado en proyectos arquitectónicos caros,

---

<sup>10</sup> [https://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci%C3%B3n\\_Patrimonio\\_Cultural\\_y\\_Natural\\_Maya](https://es.wikipedia.org/wiki/Fundaci%C3%B3n_Patrimonio_Cultural_y_Natural_Maya)

pagados con fondos públicos, que fueron comprometiendo cada vez más el dilema si el museo es contenedor o contenido y dando cada vez más importancia al edificio en sí (Campos & Olivera, 2016). En la sombra de los proyectos museológicos locales ostentosos, surgieron desde principios del siglo, museos pequeños que resaltan el patrimonio local o el *genius loci*, usando muchas veces materiales de construcción tradicionales, para crear una simbiosis entre arquitectura y colección, insertada en la ruta turística local (Tardits, 1997). Estos proyectos comunitarios participativos priorizan las relaciones de la comunidad con su territorio y su patrimonio, dejando de lado el enfoque tradicional que antepone el público, el edificio y la colección (Alemán, 2011). Los museos comunitarios de pueblos indígenas en México son considerados una herramienta para que la comunidad afirme la posesión física y simbólica de su patrimonio, a través de sus propias formas de organización y responden a necesidades y derechos de la comunidad (Morales & Camarena, 2009:15-18). El Museo Xinka es un museo comunitario; está ubicado en el centro del territorio Xinka y facilita el acceso gratuito a la vecindad. La comunidad está en el centro del museo para revitalizar la memoria colectiva y afianzar la identidad Xinka.

### **Una museología con enfoque de derechos**

El curador afroamericano Gaither (1992) reclama que los museos tienen la obligación, como instituciones educativas y sociales que son, de participar y contribuir en la restauración de la integridad en las comunidades del país y aumentar la comprensión dentro y entre los grupos culturales. El Museo Xinka promueve la pluriculturalidad, respetando el hecho que en el territorio Xinka conviven personas de diferente origen cultural, pero rompiendo el paradigma que las culturas indígenas sean subordinadas a la cultura nacional mestiza. De esta manera, el museo enfrenta las raíces de la discriminación racial en Guatemala que iniciaron durante la colonia con la introducción del término “ladino” para denominar a la población *no indígena*, siendo esto la negación de una identidad cultural propia. A nivel continental, sucede algo similar con las personas que se identifican como “latino”, siendo en su mayoría personas que no se consideran indígenas, hablan español o portugués, y se identifican con una supuesta modernidad que utiliza atributos indígenas como adorno social y mercantil, pero no comparten la lucha de los pueblos indígenas por su idioma, su cultura y menos aún por su territorio.

La museología Xinka se caracteriza por sus propósitos de dar acceso universal, significado y protección a los bienes culturales locales con el fin de construir ciudadanía Xinka. La museología Xinka promueve la protección del patrimonio cultural Xinka mediante la aplicación del código de deontología para museos del ICOM desde la mirada de la comunidad Xinka, interpretando sus principios éticos en el contexto local. La museología Xinka se identifica con la *nueva museología* impulsado por Vergo a finales del siglo pasado para promover museos basados en la conciencia; museos con accesibilidad, participación e inclusión social. La nueva museología antepone los *propósitos* del museo, como una reacción a la museología tradicional que se ocupa demasiado de su colección y



museografía (Vergo, 1989). El Museo Xinka tiene muy claro su propósito o misión de *construir ciudadanía Xinka*. La *construcción de ciudadanía* comprende la actitud ciudadana de honrar la memoria colectiva, dar valor y significado a los recursos culturales y proteger el patrimonio propio (Van Steenberge, 1994). La misión del MUXI inserta la acción del museo en el campo de la *ciudadanía cultural* que otorga al pueblo Xinka derechos, estatus legal, sentido de pertenencia y oportunidades de participación para la gestión de su patrimonio (Bloemraad, 2015), (Beaman, 2016) (Cottrell-Studemeyer, 2015), (Pawley, 2008). La esencia de la museología Xinka es la gestión cultural comunitaria, que es la acción conjunta entre el museo y el Pueblo Xinka para fortalecer la identidad cultural de la población en un ambiente democrático, igualitario e incluyente, con el fin de revitalizar el patrimonio cultural Xinka y proteger su patrimonio y recursos naturales. La museología Xinka atiende la recomendación de la UNESCO (2015) de fortalecer la función social de los museos, ayudando a las comunidades a hacer frente a cambios profundos de la sociedad, mediante la construcción de la ciudadanía y la reflexión sobre las identidades colectivas.

### **Gestión comunitaria de bienes culturales.**

El Museo Xinka es parte de una cooperativa con más de cuatro mil asociados indígenas. El órgano rector del museo es integrado por jóvenes Xinkas con poca formación museológica pero que están recibiendo un proceso de formación para elaborar los instrumentos de gestión del museo. Merriman (2008) indica que, mientras más esté involucrada la comunidad en la rectoría, más probabilidad habrá de alcanzar una gestión sostenible, y será el grado de involucramiento de la comunidad en la toma de decisiones y la valorización del patrimonio, la que define su grado de compromiso con la protección de este. El rol del directorio del museo es cuidar el patrimonio a su cargo y mantener el respeto por la comunidad a la que sirven. Antes de crear los protocolos de manejo de colecciones, se han creado relaciones de confianza y cooperación entre comunidad y museo para el cuidado de sus bienes culturales. La simbiosis entre museo y comunidad, que es la esencia del museo comunitario, requiere de mecanismos de inclusión y dialogo entre la comunidad y el museo en igualdad de condiciones, rechazando cualquier tipo de imposición normativa, sino forjando una colaboración horizontal e integral. El museo implementa la recomendación de Scott (2007). Para fomentar la integración del equipo del museo en redes profesionales que abogan por fortalecer la colaboración entre museo y comunidad, se alienta a participar en el proceso de formación que la Asociación de Museos de Guatemala e ICOM Guatemala ofrece, como es el caso del curso virtual "Como administrar un museo". La gestión comunitaria, por ende, no significa una gestión menos eficaz, sino una gestión que no pierde de vista que el patrimonio cultural va más allá que lo que está en el museo, y es un esfuerzo multidisciplinario, integrado por diversos actores como lo es la misma comunidad.

El museo cuenta con una colección de casi dos mil objetos arqueológicos encontrados en el territorio Xinka. Los visitantes del museo se quedan impresionados con los bienes arqueológicos que alberga, pero

disfrutan sobre todo las áreas de cultura viva: los talleres del colectivo de arte Xinka, la cocina Xinka, el área de lectura y música. Considerando el fin del museo de “construir ciudadanía Xinka”, se ha priorizado los espacios de vivencia cultural sobre los espacios de exposición de objetos, exhibiendo los objetos arqueológicos en un espacio reducido, que es concebido como una bóveda de los tesoros precolombinos del territorio Xinka. El museo atiende la recomendación de King (2016) de construir mejores colecciones y dedicar esfuerzos a estudiar lo que se tiene, en vez de aspirar en adquirir cada vez más objetos culturales. Esto ha permitido la sostenibilidad de la gestión cultural. El MUXI trata de ubicar sus bienes culturales en un contexto de interpretación, que combina el aporte de la comunidad originaria con la tecnología e investigación académica. Esto le da al patrimonio cultural un valor agregado que compromete la comunidad en conservarla (Phillips, 2005). Al democratizar el poder interpretativo, haciendo efectiva la participación comunitaria sin prejuicios, el Museo ha logrado generar nuevos conocimientos sobre cómo se elaboró el objeto y cuál pudo haber sido su función y significado para que el difunto lo llevase en su tumba. La interpretación participativa permite hacer inferencias sobre la importancia del patrimonio ancestral para analizar los problemas actuales de la población en materia de desigualdad social y cambio climático. El Museo elaboró su propia política de ética en el registro y manejo de las colecciones del museo. El manejo participativo de colecciones y la investigación participativa aceleran la curaduría de bienes culturales y la divulgación del conocimiento en la comunidad (Mulrooney, 2016).

### **El museo es un centro de investigación y experimentación cultural.**

Al considerar que el museo no es solo una sala de exhibiciones, sino una fuente de conocimientos para resolver los problemas del presente y el futuro, es indispensable que el museo se convierta en un centro de investigación de la identidad y cultura local en función del desarrollo de la población que habita el territorio. Además de conservar los bienes culturales, el Museo Xinka ha experimentado nuevas expresiones culturales que empoderen a la población y generen capacidades para enfrentar mejor los retos del cambio climático y la discriminación. Al invitar a los ancianos para comentar sobre cómo se vivía antes, el museo también invita la juventud para crear espacios de diálogo, análisis y construcción de escenarios futuros. La música, la danza y las artes culturales son potentes catalizadores de la experimentación cultural.

La pérdida del idioma Xinka ha tenido un impacto negativo sobre la identidad cultural de las personas, por lo cual el Museo Xinka introduce en todos sus espacios palabras Xinkas para conectar el idioma y la cultura. El programa educativo del Museo, denominado Programa de Educación Bilingüe e Intercultural Xinka tiene su ruta de abordaje, elaborado por el propio Pueblo Xinka (COPXIG 2013) y ha atendido en los últimos tres años a más de diez mil docentes de todas las escuelas del territorio para introducir el idioma y la cultura Xinka en el aula. Al valorar el idioma nativo

se permite descolonizar la mente y abordar la cosmovisión y los valores del Pueblo Xinka con materiales y métodos elaborados en el propio idioma.

## **Conclusión**

La museología Xinka promueve los derechos del Pueblo Xinka mediante la aplicación del código de deontología para museos del ICOM desde la mirada de la comunidad indígena. La definición de museos del ICOM debe superar los fines de “educación, estudio y recreo”, incluyendo como finalidad una museología con enfoque de derechos humanos que fortalezca los procesos de descolonización de los museos.

Los programas educativos del Museo Xinka respetan la identidad cultural de cada individuo, pero rompen con la subordinación de las culturas originarias a la cultura nacional dominante. Más allá de los fines de educación, estudio y recreo, el Museo Xinka está construyendo ciudadanía cultural, dando uso, significado y protección al patrimonio cultural y natural del Pueblo Xinka y contribuyendo en la construcción de un estado plurinacional con pleno derecho de sus pueblos indígenas.

Abogo por una museología continental de pueblos indígenas, que se abra hacia las diversas expresiones de cultura amerindia y restituya a los pueblos indígenas el poder de dirigir sus propios museos, contar sus propias historias, e interpretar y revitalizar sus propios objetos culturales, vinculándolos al patrimonio intangible y el entorno natural de la comunidad. Esta museología necesita de redes profesionales que se comprometan a democratizar el poder interpretativo y a reducir las asimetrías de poder entre los museos y los pueblos indígenas respecto de la gestión participativa de su patrimonio cultural y natural. La museología de pueblos indígenas tiene una función social que promueve la reflexión sobre derechos e identidades colectivas y construye ciudadanía que contribuye en el desarrollo sostenible y la calidad de vida de los pueblos cuyo patrimonio forma parte de las colecciones de los museos.

## **Referências**

- AIDPI. (1995). Gobierno - URNG. Acuerdo de Identidad y Derechos de los Pueblos Indígenas. México: Acuerdos de Paz.
- ALEMAN, A. (2011). Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología. *Cultura*, 113-125.
- ANDERSON, B. (1993). Comunidades imaginadas. México: Fondo de cultura económica.
- Banco Mundial. (2015). *Latinoamérica Indígena en el Siglo XXI*. Washington, D.C: Banco Mundial.
- BEAMAN, J. (2016). Citizenship as cultural: Towards a theory of cultural citizenship. *Sociology Compass* 2016, 10, 849–857.

- BLOEMRAAD, I. (2015). Theorizing and Analyzing Citizenship in Multicultural Societies. *The Sociological Quarterly*, 56, 591–606.
- BOAST, R. (2011). Neocolonial collaboration: Museum as contact zone revisited. *Museum anthropology*, 56-70.
- BUCK, R. A. (2010). *Museum Registration Methods* (5 ed.). Washington DC: American Association of Museums.
- CAMPOS, I., & Olivera M. (2016). Arquitectura, concepto y tipología: la transformación del museo como contenedor del patrimonio. Casos de estudio: Museo de Arte Italiano y Museo de Arte de Lima. *Revista de Arquitectura de la Universidad de Lima*, 67-97.
- CASAUS, M. E. (2012) Museo Nacional y museos privados en Guatemala: patrimonio y patrimonialización. Un siglo de intentos y frustraciones. *Revista de Indias*, LXXII (254), 93-130.
- (2019). *Racismo, genocidio y memoria*. F&G Editores. Guatemala
- CHILDS, Craig. 2010. *Finders Keepers: A Tale of Archaeological Plunder and Obsession*. Little, Brown and Company, New York
- COLOM, A. (2020, August 31) So long, Indiana Jones, or who owns “El Mirador”? World Council of Anthropological Associations. Platypus. El blog CASTAC. <http://blog.castac.org/2020/08/so-long-indiana-jones-or-who-owns-el-mirador/>
- CONN, S. (1998). Museums and the late victorian world. *Museums and American intellectual life, 1876-1926*, 3-31.
- COPXIG. (2013). Ruta de abordaje de la educación bilingüe intercultural Xinka. Chiquimulilla: Cholsamaj.
- COTTRELL-STUDEMEYER, C. (2015). Geographies of Flexible Citizenship. *Geography Compass*, 9(10), 565–576.
- DARY, C. (2010). Unidos por nuestro territorio: identidad y organización social en Santa María Xalapán. Guatemala: Editorial universitaria.
- DONNELLY, J. (2007). The Relative Universality of Human Rights. (T. J. Press, Ed.) *Human Rights Quarterly* 29, 281–306.
- ENGLAND, N.C. (1999). El papel de la estandarización idiomática en la revitalización. En Fischer, E. & McKenna Brown, R. (eds.) *Activismo Cultural Maya*. (pp.215-234) Guatemala: Cholsamaj.
- FALCON MERAZ, J. (2012). La arquitectura del museo: testigo y evidencia de la época. *arquitecturarevista*, 8(2), p. 135-147.

- FISCHER, E. (1999). El rol del académico no maya en los estudios mayas: hacia un dialogo más abierto. En Fischer, E. & McKenna Brown, R. (eds.) *Activismo Cultural Maya*. (pp.9-27) Guatemala: Cholsamaj.
- GAITHER, E. (1992). "Hey! That's mine". Thoughts on Pluralism and American Museums. En G.A. (Ed.), *Reinventing the Museum*. Oxford,UK: Altamira Press.
- HALE, C. (2002). Does Multiculturalism Menace? Governance, Cultural Rights and the Politics of Identity in Guatemala. (C. U. Press, Ed.) *Journal of Latin American Studies*. 34, 485-524.
- INE. (2019). XII Censo Nacional de Población. Guatemala: Instituto Nacional de Estadística.
- KING, J. A. (2016). Comparative colonialism and collections-bases archaeological research. *Dig less, catalog more. Museum worlds: advanced in Research*, 4, 4-17.
- LIPE, W. (1984). *Value and meaning in cultural resources*. Cambridge: Cambridge University Press.
- LOGAN, W. (2012). Cultural diversity, cultural heritage and human rights: towards heritage management as a human rights-based cultural practice. *International Journal of Heritage Studies*, 18(3), 231-244.
- MULROONEY, M. A. (2016). Integrating research and collections management. *Museum worlds: Avanced in research*, 51-62.
- MERRIMAN, N. (2008). Museum collections and sustainability. *Cultural trends*, 3-21.
- MERRY, S. E. (2003). Human Rights Law and the Demonization of Culture (And Anthropology Along the Way). (A. A. Association, Ed.) *PoLAR: Vol. 26, No. 1*, 55-76.
- MITHLO, Nancy. M. (2004). Red man's burden: the politics of inclusion in museum settings. *American indian quarterly*, 743-763.
- MITHLO, Nancy. M. (2020). *Knowing native arts*. Lincoln: University of Nebraska Press.
- MORALES, T. & Camarena, C. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. La Paz: Artes Graficas Sagitario.
- OIT (1957) *Convenio sobre poblaciones indígenas y tribuales, 1957*. [https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100\\_I](https://www.ilo.org/dyn/normlex/es/f?p=NORMLEXPUB:12100:0::NO::P12100_I) [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms\\_345065.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf)  
LO\_CODE:C107

- OIT (1989) Declaración de las Naciones Unidas sobre los Derechos de los Pueblos Indígenas. [https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms\\_345065.pdf](https://www.ilo.org/wcmsp5/groups/public/---americas/---ro-lima/documents/publication/wcms_345065.pdf)
- PAWLEY, L. (2008). Cultural Citizenship. *Sociology Compass*, 2(2), 594–608.
- PHILLIPS, R. (2005). Replacing objects: Historical practices for the second museum age. *The canadian historical review*.
- SAR. (2019). Indian Arts Research Center. 2019. Guidelines for Collaboration (website). Facilitated by Landis Smith, Cynthia Chavez Lamar, and Brian Vallo. Santa Fe, NM: School for Advanced Research. <https://guidelinesforcollaboration.info/>.
- SCOTT, E. & Luby, E. (2007). Maintaining relationships with native communities: The role of museum management and governance. *Museum management and curatorship*, 265-285.
- SIEBEL, R. & Asencio M. (2012). La arquitectura como clave entre el museo y el público: Series Iberoamericanas de Museología, 135-149.
- STAVENHAGEN, R. (1988). Derecho Indígena y Derechos Humanos en América Latina. (IIDH, Ed.) México: El Colegio de México.
- TARDITS, M. (1997). The local-community museum: an architectural challenge. (UNESCO, Ed.) *Museum International*, 49(4).
- UBICO CALDERON, M. (2002). La realidad lingüística prehispánica en Guatemala: Pasado y presente. Guatemala: USAC, DIGI, IIHA, CEFOL, CNPAG.
- UNESCO (2015) Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad del 17 de noviembre de 2015. <https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000245176.page=14>
- VERGO, P. (1989). *The New Museology*. London: Reaktion Books.
- YRIGOYEN, F. R. (2011). El horizonte del constitucionalismo pluralista: del multiculturalismo a la descolonización. En C. Rodríguez Garavito, *El derecho en América Latina: Un mapa para el pensamiento jurídico en el siglo XXI* (pág. 432). Buenos Aires: Siglo Veintiuno Editores S.A.

# **Habitar el museo, habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con adultos mayores en el Museo de la Ciudad de Quito**

**Paulina Vega Ortiz**

Fundación Museos de la Ciudad, Museo de la Ciudad. Quito – Ecuador  
casiopaupv@gmail.com

**Carolina Navas Guzmán**

Fundación Museos de la Ciudad, Museo de la Ciudad. Quito - Ecuador  
navasguzmancarolina@gmail.com

## **Resumen**

Este artículo presenta una reflexión sobre la mediación comunitaria como un componente dentro de los procesos museológicos, que tiene por objetivo la participación activa y en colaboración de las comunidades dentro de los museos. En este caso, se toma como referencia; "Habitar el museo - Habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con personas mayores" que parte del cuestionamiento sobre el rol de las comunidades dentro del museo y los alcances que tienen dentro del accionar del espacio. El enfoque conceptual de este proyecto es la museología crítica que posibilita una comprensión y cuestionamiento sobre el rol social del museo frente a las necesidades de las personas mayores y su derecho a la ciudad. Se toma también esta última categoría como un enfoque que permite el análisis de la relación de la senectud con el espacio público, así como sus cambios y permanencias, que incluye al museo como un lugar para habitar, cuestionar, generar, colaborar, incidir, etc.

**Palabras claves:** personas mayores, museología crítica, derecho a la ciudad.

## **Resumo**

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a mediação comunitária como componente dentro dos processos museológicos, que procura a participação ativa e colaborativa das comunidades dentro dos museus. Neste caso, é tomado como referência; "Habitar o museu - Habitar a cidade: projeto de curadoria colaborativa com idosos" que faz parte do questionamento sobre o papel das comunidades dentro do museu e os alcances que têm no âmbito da ação do espaço. A abordagem conceitual deste projeto é a museologia crítica que permite compreender e questionar

o papel social do museu ante às necessidades dos idosos e ao seu direito à cidade. Esta última categoria é também tomada, como uma abordagem que permite a análise da relação da senectude com o espaço público, que inclui o museu como um local para habitar, questionar, gerar, colaborar, influenciar, etc. Além de compreender as mudanças e permanências do espaço público e como isso afeta nos idosos.

## **Abstract**

This article reflects on the impact of community liaison as a component in museological processes. Its main proponent is the active participation and collaboration of different communities with their local museums. In this case, we have used as reference the project INHABITING THE MUSEUM – INHABITING THE CITY: CURATORIAL PROJECT WITH SENIOR CITIZENS, which asks questions about the role of communities in regard to museums and their standing within them. The conceptual approach of this project is from a critical museology perspective, which enables the understanding and exploration of the museum's social role concerning the needs of senior citizens and their right to inhabit the city. This last category is taken as an approach which analyzes the relationship between senectitude and public spaces: this includes the museum as a place to inhabit, question, generate, collaborate, influence, etc., and as means of understanding what changes and abides in public spaces and its influence on senior citizens.

El Museo de la Ciudad (MDC) de Quito, Ecuador es un espacio cultural creado hace 23 años, en las instalaciones restauradas del antiguo Hospital San Juan de Dios, una casa de salud que atendió por 409 años ininterrumpidos. Desde el año 2006, es parte de la Fundación Museos de la Ciudad, institución con personería jurídica ecuatoriana, de derecho privado y sin fines de lucro que, por encargo del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, administra varios espacios culturales de la ciudad: Yaku Parque Museo del Agua, Museo Interactivo de Ciencia, Museo del Carmen Alto, Museo de la Ciudad y el Centro de Arte Contemporáneo. (Fundación Museos de la Ciudad, 2016, p. 6)

En su inicio, el MDC se concibió como un museo dedicado a la vida cotidiana de la ciudad, desde los enfoques de la memoria, historia y actores invisibilizados de la historia tradicional. En su exhibición permanente, el museo aborda la historia de Quito desde esta perspectiva.

Desde hace varios años el museo ha venido discutiendo los planteamientos teóricos y enfoques de la museología que sustentan la ejecución de sus proyectos, exposiciones y gestión. Esta reflexión ha sido compleja en algunos momentos, principalmente por el desequilibrio en la visión que las autoridades del sector cultural mantienen sobre los museos, que, en muchos casos, corresponde al modelo de museo clásico: coleccionista, elitista y contemplativo. Con distintos proyectos, avances y retrocesos, la institución ha logrado una revisión de su enfoque educativo,



se ha construido un trabajo con comunidades y ha puesto en discusión la figura de la curaduría.

Tradicionalmente en los museos ecuatorianos de historia, la curaduría ha estado a cargo de historiadores o antropólogos; expertos que elaboran los discursos de los proyectos museológicos sin que exista trabajo colaborativo con los equipos educativos o de comunicación; mucho menos con las comunidades que forman parte de los contextos cercanos al museo, o que tengan relación con las temáticas planteadas por ellos. De esta manera se concibieron las exhibiciones en el MDC durante varios años.

A través de un proceso de largo aliento, se inició el giro educativo en el museo. Se creó el área de servicios educativos, se reemplazó la guianza por la mediación educativa y, tras el interés sobre el entorno y el contexto de la ciudad, se implementó el área de Mediación Comunitaria, que lleva trabajando diez años. Actualmente, el área educativa se denomina Museología Educativa; en su concepción, privilegia la participación de la educación en la curaduría, aunque en la realidad ha sido un camino difícil de atravesar, sobre todo, por la reticencia que los curadores externos, e incluso el mismo equipo del museo, han mostrado frente al cuestionamiento de la voz única e indiscutible del comisario o experto.

El museo como tal, es una institución colonial implantada en los países sudamericanos, en especial, a partir del nacimiento de los estados-nación que surgieron después de los procesos independentistas. La creación de los museos nacionales respondió a la necesidad de generar en las personas un sentimiento patriótico y de pertenencia, bajo la idea de identidad nacional. (Ossenbach, 2010, p. 24)

En Ecuador, los proyectos de modernización del Estado contenían, por un lado, la creación de escuelas, colegios y universidades y por otro, la apertura de espacios de formación artística como la Escuela de Bellas Artes; así como un proyecto de museo nacional que apareció en 1839 que finalmente no prosperó. Este proyecto de construcción de la nación ecuatoriana surgió desde las élites que tradicionalmente han gobernado al país.

*Este tipo de museos ingresan en la categoría de museología histórica, en donde la intencionalidad se enfoca en el acopio y conservación de colecciones y en prácticas educativas y sociales en donde prima una serie homogénea de observadores de objetos. (Morales Moreno, 2011, p. 67)*

De acuerdo a Isabel Fraile Martín y Adriana Rivera Alonso (2013), quienes realizaron una revisión de la evolución del concepto de museo para el caso Latinoamericano, a partir de la Mesa Redonda de Santiago de 1972, se empezó a discutir el papel de los museos en el mundo contemporáneo y se adoptaron diversas resoluciones sobre la función social de la institución.

Entre estas resoluciones, se planteó la actualización de la museografía, para propiciar el diálogo entre el objeto y el visitante. Finalmente, esta mesa ubicó al museo como:

*(...) institución permanente al servicio de la comunidad que adquiere, comunica y, sobre todo, expone para fines de estudio, educación, de delectación y de cultura, testimonios representativos de la evolución de la naturaleza y del hombre. (Fraile & Alonso, 2013, p. 226)*

La función educativa del museo ha tenido un rol secundario frente a elementos como las colecciones, las edificaciones en donde se encuentran los museos, y sus discursos museográficos. Al parecer, lo educativo fue reducido a la transmisión del discurso interpretativo de los investigadores o curadores, sin embargo, en la actualidad se habla de ampliar el papel educativo tradicional. La educación museística no se reduce solamente al aprendizaje de contenidos declarativos, ya que “desde las colecciones se puede lograr inferir en la conciencia del espectador, de manera que funjan como medio de aprendizaje, inspiración, diversión, descubrimiento y transformación del entorno en el que se desenvuelven” (Fraile & Alonso, 2013, p. 229).

En la actualidad la educación museística debe considerar que:

*La conexión entre el museo y el contexto, con la concepción del museo como agente activo en su entramado sociocultural. Por otra parte, es importante la sensibilización del público, entendido como el estado en que los sujetos que aprenden son “porosos” a la realidad, de manera que les afecta y pueden incluirla en su nuevo universo de preferencias (Fraile & Alonso, 2013, p. 231)*

Este museo ha trascendido de la educación centrada en las colecciones, a un museo educador que se enfoca en sus públicos, sujetos y grupos que, aprenden más allá del conocimiento o de los contenidos declarativos de las exposiciones, y fomenta el acercamiento, reflexión, valoración y apropiación de los hechos sociales, pasados y presentes.

En la misma línea, Hervás Avilés (2010) presenta la noción de museo esencial, como institución cuyo accionar busca impactar positivamente en el bienestar de sus públicos, en donde se favorezca la inclusión social sin que ello suponga bajar el nivel intelectual de sus discursos expositivos. Para el museo esencial lo importante está en: elevar la autoestima de los ciudadanos, reforzar y fortalecer potencialidades, equilibrando las debilidades individuales, propiciar el aprendizaje, promover la creatividad, ampliar el horizonte hacia nuevas formas de ver el mundo, impulsar debates sobre temas polémicos y de interés, desafiar estereotipos y enfrentar la intolerancia.

*Hay muchos museos que son importantes, pero no esenciales...El museo esencial es aquel en el que el visitante puede encontrar respuestas a sus propias preguntas, que surge de las propuestas*

*ciudadanas, en el que el visitante es el principal ensamblador de los contenidos del museo (Hervás Avilés, 2010, p. 108)*

En la actualidad, los relatos sobre identidad nacional, cultura única y hegemónica basada en el racismo, machismo y clasismo, es cuestionada desde diversos sectores sociales, la academia y espacios culturales como los museos.

El museo sudamericano se está reinventando y está analizando todas sus formas de trabajo, las relaciones y posibilidades de creación de la programación museológica, desde una mirada descolonizada y quizá más humana, más cercana a la gente.

### **Museología y Mediación Comunitaria<sup>1</sup>**

El concepto de Mediación Comunitaria (2015) como un enfoque y práctica dentro de los museos, fue desarrollado en 2012 desde el área del mismo nombre de la Fundación Museos de la Ciudad (FMC) en Quito, Ecuador.

*La mediación comunitaria tiene como principio la construcción de lo común y la generación de condiciones para el ejercicio de los derechos culturales de grupos comunitarios del DMQ<sup>2</sup>, planteamos la colaboración como perspectiva metodológica desde la cual se desarrollan proyectos de investigación/acción relacionados con la dimensión educativa y comunitaria de los museos y centro cultural de la FMC. (Informe General MC, 2012, p.14)*

La mediación comunitaria, es entendida como un enfoque dentro de los museos, que tiene como objetivo el trabajo de manera colaborativa con las comunidades en el desarrollo de proyectos culturales, tanto dentro como fuera del espacio museal. También, es una práctica, porque genera metodologías de trabajo en la relación museos-comunidades para lograr una incidencia o visibilización de los procesos no solamente dentro del museo, sino, en relación con las propias necesidades y espacios que ocupan las comunidades dentro de la ciudad.

La mediación comunitaria es un componente de la perspectiva museológica del MDC e invita a una reflexión sobre la posibilidad de incidencia de las comunidades en el museo, no solamente en talleres dirigidos a ciertos públicos con características comunes o visitas especializadas sobre un tema en particular, sino, la posibilidad de agenciar acciones y propuestas dentro del espacio museo, de las exposiciones o

---

<sup>1</sup> La mediación comunitaria es comprendida en el campo legal como un medio para la resolución de conflictos. Desde el ámbito cultural y principalmente desde los museos, la mediación comunitaria fue comprendida como un enfoque de la museología, haciendo un símil con la mediación educativa implantada en los museos de la Fundación Museos de la Ciudad.

La mediación comunitaria se convierte en un componente para dialogar entre el museo y las comunidades y llegar a acuerdos desde sus necesidades e intereses.

<sup>2</sup> Distrito Metropolitano de Quito.

proyectos de investigación que sean planteadas en conjunto o de interés mutuo.

*Los objetivos de mediación comunitaria incluyen promover la participación y la incidencia comunitaria en los museos, también, proponer espacios de diálogo crítico y reflexivo, sobre los intereses comunitarios desde una perspectiva intercultural y de género. (Informe General MC, 2012, p.10)*

La implementación de un área de museología educativa y un interés por el trabajo con comunidades como una política de la Fundación Museos de la Ciudad, permitió que desde los museos se generen reflexiones sobre el rol de los museos y la importancia de la dimensión educativa y comunitaria en los mismos.

Esta línea de vinculación con lo comunitario, ha posibilitado que desde el MDC se colabore en la implementación de varios proyectos, especialmente con grupos de atención prioritaria y comunidades aledañas al espacio. Una de ellas y con una participación muy activa desde el año 2010, son personas mayores, quienes han encontrado en el museo un espacio para dialogar sobre la memoria de la ciudad. Su vínculo inicial con el museo fue el Hospital San Juan de Dios, como escenario de acontecimientos cercanos a su cotidianidad.

El trabajo con este grupo ha sido constante, a través de talleres sobre la memoria del hospital y de la ciudad, también, se realizaron talleres de expresión artística desde el modelado de arcilla y la pintura. Pronto, el grupo inició acciones de mediación en los espacios del museo, sobre todo aquellos relacionados a la memoria del hospital y sus propias memorias en torno a la antigua casa de salud, a través de las artes escénicas principalmente, lograron una vinculación más cercana con el quehacer del espacio.

Las acciones realizadas con el grupo de personas mayores se vieron acompañadas en los primeros años, por el área de Museología Educativa en una relación directa con el espacio, es decir, se promovió una relación con la historia del lugar y con algunos contenidos del museo y las salas expositivas. Por varios años, los miembros del grupo ejercieron el rol de voluntarios dentro del museo.

La participación del grupo de personas mayores siempre ha sido activa, entusiasta, llena de sentido y sobre todo de afectos. La presencia del grupo de personas mayores en el museo se daba por sentado, es decir, el grupo y sus acciones en favor del espacio siempre estuvieron presentes. Sin embargo, sentíamos que a la relación le faltaba un componente importante. No se sentía el museo como un espacio real de interrelación de las necesidades y derechos culturales de esta población, sino, era solamente un espacio para la ocupación del tiempo libre.

Al contemplar en el MDC el giro educativo y comunitario dentro de las líneas museológicas, se dio un momento crucial para re pensar la relación con el grupo de personas mayores. Fue necesario regresar a ver

algunos planteamientos de la museología crítica; el museo como un lugar que tiene una postura frente al contexto social, político y económico en el que está inmerso, revisar las formas de las relaciones que se dan en él, reflexionar sobre el espacio como un lugar de disputas y conflicto, pensar como un espacio de discusión amplia sobre las necesidades propias de los habitantes y comunidades.

*La museología crítica analiza las relaciones que establecen los museos o centros culturales con la ciudadanía. Fomenta el rol educativo, cívico y social del museo, y plantea modos en que los contextos, el tejido socio-cultural o las comunidades pueden tomar ventajas y generar proyectos que hagan más porosas y democráticas ente tipo de instituciones. (Pedagogías y redes instituyentes, s.f.*

Es en este contexto de reflexión sobre la relación con el grupo de personas mayores y el repensar los nuevos enfoques museológicos, en el 2019 inició un proceso distinto al llevado con el grupo hasta ese momento. Se podría decir que, hasta ese instante, las acciones eran propuestas casi unidireccionalmente del museo hacia el grupo. El nexa predominante era el discurso histórico del museo y del Hospital San Juan de Dios, mas no las preocupaciones, intereses y realidades que el grupo de personas mayores vive en su cotidiano.

En 2019, se concibió el proyecto “Habitar el Museo - Habitar la ciudad: proyecto de curaduría colaborativa con adultos mayores” como un proceso de construcción compartida de sentidos, memorias y reflexiones sobre los cambios y permanencias de la ciudad. Se tomó en consideración algunos de los postulados de la museología crítica, se decidió construir el proyecto desde este enfoque. Es un proyecto que tiene una planificación a largo plazo, tomando en cuenta las necesidades de la comunidad vinculada.

Como punto de inicio del proyecto, se pensó al museo como un espacio para la denuncia o interpelación de la realidad de las personas mayores. A partir del proyecto se propone un análisis autocrítico de la relación directa de las personas mayores con el museo y otros espacios culturales, además de la relación que esta comunidad tiene con la ciudad de Quito.

El punto de partida fue el planteamiento de preguntas incómodas; de qué manera se construye la relación con este grupo y el museo, desde dónde se la realiza y para qué. Además, se contempla el contexto de los participantes; qué ocurre con la ciudad que habitan y los derechos que tienen, cómo se construye la ciudad y si está pensada o no para ellos.

Se toma nuevamente la museología crítica para caracterizar la relación con esta comunidad:

*Los visitantes son planteados como grupos específicos, comunidades o redes, y concibe la relación con los públicos de forma*

*activa, constructiva y educativa. De este modo no son meros consumidores de productos (exposiciones, talleres o eventos) sino conjuntos de ciudadanos con voz y cultura propias (por lo tanto, pueden mediar, generar significados propios o participar en diversos espacios del museo). (Pedagogías y redes instituyentes, s.f.)*

El proyecto inició con dos líneas de reflexión, actualmente estas líneas o preguntas son la guía para la implementación de talleres y conversaciones con el grupo que muestran y visibilizan sus intereses. La primera línea es el habitar el museo como espacio público (es el caso del MDC) y como espacio cultural. La segunda línea, habitar la ciudad; abordada desde el ejercicio de sus derechos como ciudadanos.

Habitar el museo, es la pregunta que surge sobre la relación que las personas mayores entablan con el espacio, genera cuestionamientos sobre si existe una apropiación de sentidos, y si es así, desde dónde se realiza esta apropiación y cómo se da. Es una propuesta para indagar cuál es la trascendencia que tiene el museo en la vida de estas personas mayores y cómo construyen sus propios significados del espacio museal desde esta conexión.

Habitar la ciudad, implica la relación de las personas mayores con el espacio urbano que habitan, en el caso del proyecto: Quito como escenario para la reflexión. Dentro del proyecto surge del interés por la categoría, *derecho a la ciudad*, comprendido desde los postulados de Henri Lefevre, (Molano, s.f. p.4) “como el derecho de los habitantes urbanos a construir, decidir y crear la ciudad, y hacer de esta un espacio privilegiado de lucha anticapitalista”.

*Las ciudades están lejos de ofrecer condiciones y oportunidades equitativas a sus habitantes. La población urbana, en su mayoría, está privada o limitada -en virtud de sus características económicas, sociales, culturales, étnicas, de género y edad- para satisfacer sus más elementales necesidades y derechos. Contribuyen a ello las políticas públicas, que al desconocer los aportes de los procesos de poblamiento popular a la construcción de ciudad y de ciudadanía, violentan la vida urbana. Graves consecuencias de esto son los desalojos masivos, la segregación y el consecuente deterioro de la convivencia social. (Carta Mundial por el Derecho a la Ciudad, 2012, p. 1)*

Este enfoque sobre la ciudad y las formas de habitarla, es una puerta de entrada para comprender la necesidad de dialogar desde el museo, sobre nuevas formas de habitar el espacio público y también, nuevas formas de acercarse al museo, no solamente como espacio físico, sino, como un espacio de construcción de sentidos y afectos.

*El derecho a la ciudad es mucho más que la libertad individual de acceder a los recursos urbanos: se trata del derecho a cambiarnos a nosotros mismos cambiando la ciudad. Es además, un derecho común antes que individual, ya que esta transformación depende*

*inevitablemente del ejercicio de un poder colectivo para remodelar los procesos de urbanización. (Harvey, s.f. p.23)*

En este contexto, se identifica al museo como un agente dentro de la ciudad y sus aparatos de construcción de discursos y relaciones. Como se mencionó en líneas anteriores, el proyecto se enmarca desde los postulados de la museología crítica, al posicionar la crisis de identidad que atraviesa esta institución en su relación con el público y las colecciones. Aunque este planteamiento no es nuevo, la museología crítica aporta visiones necesarias para analizar la relación museo – comunidad:

*La museología tradicional como sus principios básicos (v. gr., musealidad) son un producto de la sociedad en las cuales son creados, es decir, definidos por el contexto histórico, político y económico en el cual los museólogos y los museos están inmersos. ...la museología crítica va más allá del aspecto comunicacional de los objetos y las instituciones para analizar las determinaciones históricas (Navarro; Tsagaraki, 2020, p. 51)*

De igual forma, con base en la perspectiva de la sociomuseología, el museo se comprende como un laboratorio social que le toma el pulso a las circunstancias sociales, y considera aspectos como el medio ambiente, la cultura, economía y la justicia social, como ejes del desarrollo social. Así, el museo es comprendido como un radar social, un foro para la expresión de las comunidades. El museo social enfatiza en que su principal patrimonio son las personas (EVE Innovación Museos exhibiciones, 2016)

En 2010 cuando inició el nexo con personas mayores, no se tenía claro que el vínculo se enmarca en las líneas de la museología social, la museología de los afectos o la museología crítica. Simplemente surgió desde la necesidad de crear espacios de encuentro, diálogo y sobre todo, de escuchar a las personas mayores y conocer cómo transcurre su vida en Quito y su relación con el antiguo hospital San Juan de Dios.

Actualmente, el proyecto ha tomado forma en un momento en que la institución museo está cuestionando sus metodologías de trabajo, sus formas de creación de conocimiento y su manera de compartirlos. El proyecto pone en discusión la memoria, los relatos de la historia oficial, el conocimiento, los saberes, la metodología de la curaduría y permite reflexionar sobre qué se musealiza hoy por hoy. La figura de “curaduría colaborativa” se hace más fuerte en este ejercicio de reflexión y acción, en donde la intensión es que la voz que direcciona las acciones no solamente sea la del equipo técnico del museo, sino, refleje los sentires y necesidades de sus comunidades y otros actores que son parte de los procesos de construcción.

Uno de los objetivos del proyecto fue implementar una plataforma web<sup>3</sup>, con los contenidos producidos en los diferentes talleres y charlas realizadas con las personas mayores. Estos relatos se centraron en lo que

---

<sup>3</sup> <https://www.habitarelmuseohabitarlaciudad.com/>

ocurre en el museo como espacio que acoge a este grupo semanalmente y propicia diferentes acciones. A partir del proyecto han surgido preguntas necesarias; de qué manera el museo es un aporte para las vidas de las personas del grupo, fue una de ellas.

También, los relatos y narraciones propiciadas por las participantes de los talleres, se construyeron en torno a su relación con la ciudad desde su edad, es decir, cómo los cambios y expansión de la ciudad ha afectado su vida cotidiana considerando necesidades específicas que pueden experimentar a causa de su edad.

El proyecto se trata, precisamente de cuestionar quién detenta los saberes sobre la ciudad y su historia y cuáles son los alcances sociales del museo en la construcción de nuevos discursos. Se contraponen la historia oficial frente a narrativas alternativas y memorias individuales.

¿Cómo incide el museo en la discusión de las problemáticas de la ciudad? Esta es una pregunta permanente. El proyecto con personas mayores, ha dado algunas respuestas, pero inconclusas. Por ejemplo, se identificó que la dimensión afectiva es preponderante en la relación entre esta comunidad y el museo, partiendo de esto, la confianza en el espacio como lugar de enunciación es mayor, de tal manera que el grupo tiene la percepción de que su voz y necesidades serán escuchadas, por lo tanto, la incidencia del museo dentro de una propuesta social puede tener un mayor peso, el grupo ve este acompañamiento a sus demandas como un apoyo institucional<sup>4</sup>.

En las siguientes líneas haremos un recuento de las acciones que se realizaron en el marco del proyecto para generar un acercamiento metodológico a la construcción de los enunciados emitidos por las participantes que hicieron posible el resultado de este proyecto.

Para comprender las necesidades del grupo, las sesiones y encuentros tuvieron como premisa la escucha activa como ejercicio de respeto a los sentires de los demás. Parte de la metodología de la línea “habitar el museo”, antes del contexto pandemia, consistía en reuniones todos los miércoles en el museo, durante dos horas y media. En este espacio de tiempo se desarrollaron talleres sobre diferentes temas; Museografía, Museología, Comunicación, Reserva y así posibilitar una mayor comprensión del quehacer del espacio desde un enfoque técnico. También fue de interés conocer otros espacios culturales y museos en donde mantuvimos charlas con distintos profesionales.

La metodología de la línea “habitar la ciudad”, consistió en salidas al espacio público; parques, plazas, calles, barrios y lugares elegidos especialmente por las participantes del proyecto. Estas salidas tuvieron

---

<sup>4</sup> Este enunciado parte de las reflexiones y charlas mantenidas con el grupo Memorias del Ayer en los encuentros realizados desde el año 2019 hasta el 2021, en el marco del proyecto Habitar el Museo-habitar la ciudad, curaduría colaborativa con personas mayores. Los espacios de encuentro, se convirtieron en sí mismos en espacios de investigación acción para comprender la relación que existe entre el grupo y el MDC.



varios objetivos; por un lado, hablar de la memoria de los lugares desde las formas en que los integrantes del grupo los habitó cuando eran jóvenes. Otro, era reconocer los cambios ocurridos en los espacios después de las transformaciones urbanas y el crecimiento de la ciudad. Por último, reconocer las dificultades que tienen las personas mayores para transitar en estos espacios debido a los impedimentos físicos que tienen como consecuencia de su edad.

El proceso, tanto dentro como fuera del museo, se convirtió en material registrado en audio y video, se realizaron relatos, mapeos y grabaciones de las diferentes sesiones. El grupo de personas mayores se encargó de realizar algunas fotos y textos. Esto se dio con el acompañamiento del equipo del museo y voluntarios universitarios.

En el contexto de pandemia, desde junio 2020 hasta la actualidad, las reuniones se realizaron una vez por semana a través de una plataforma virtual. En septiembre de 2020, Ibermuseos con el 11° premio de educación, premió a este proyecto para que se genere la implementación de la plataforma web que recoge el proceso. La plataforma fue creada con el apoyo y los criterios de las personas mayores del grupo Memorias del Ayer, que participaron desde el inicio del proyecto.

Como línea conceptual transversal de este proyecto consta el enfoque de género, tomando en cuenta que la mayoría de participantes son mujeres y personas mayores, y que sería necesario para dialogar sobre su relación con el espacio público y con su dimensión privada, así como reconocer los tipos de relaciones de poder que se dan en su cotidiano. Dentro de las nuevas prácticas museológicas y líneas conceptuales que se proponen los museos, es necesario concebir los proyectos para que trasciendan al espacio físico, que posicionen una inquietud o un tema de reflexión ciudadana, ahí radica su impacto social.

La realidad de las personas mayores y sus relaciones personales, familiares, sociales, su condición de mujeres dentro de la ciudad y en los espacios culturales fueron algunos de los temas que surgieron, no todos son abordados en la página web, pero son un camino para continuar con nuevas líneas de trabajo. El proyecto culminó con la etapa inicial que abrió la puerta para reflexiones más profundas sobre el rol del museo en la ciudad y las formas de participación de las comunidades dentro del espacio.

“Habitar el museo - Habitar la ciudad” no es solamente un proyecto que experimenta con nuevas formas de curaduría expositiva, es un espacio de contención, de apoyo y de relaciones amistosas y afectivas. Los encuentros semanales, el compartir, las charlas, salidas y las conversaciones no solamente han creado lazos afectivos entre las personas mayores, sino también con el personal del museo. Pensar que los afectos también tienen su espacio en el museo, es sin duda la mejor forma de darle al espacio un nuevo sentido, que ancla lo museal con la vida, con lo cotidiano. Aquí toman sentido las palabras del museólogo Mario De Souza Chagas (2017), quien dice que “la museología que no sirve para la vida, no sirve para nada”.

## Agradecimientos

**Grupo Memorias del Ayer:** Mary Aroca, Susana Aroca, Martha del Pilar Cando, Raúl Gallegos, Amelia Gordón, Gardenia Guayasamín, María Leticia Hernández (+), Juan Lagla, Yolanda Moscoso, Ana Mercedes Ortiz, Aurora Pazmiño, Guadalupe Proaño, María Elena Suárez, Susana Vaca.

**Apoyo técnico:** María Belén Sáenz, Juan Diego Figueroa, Christian Monsch, Felipe Hernández, Jessica Ortega, Ricardo López, Ximena Figueroa, Miguel Lanchimba, Andrea Pazmiño, Adriana Aguirre, Gabriela Morejón, Noralma Suárez, Jimmy Luje y Mireya Acosta.

## Referências

Eve Museos Innovación Exposiciones. (2016, Septiembre 1). La museología social. Recuperado de: <https://evemuseografia.com/2016/08/31/la-museologia-social/>

FRAILE MARTIN, Isabel. Alonso Rivera, Adriana G. (2013). La función educativa del museo, su importancia y sus implicaciones en la tendencia museológica actual. En R. Patiño. J. Pérez (Eds.), *Universalidad y variedad en la estética y el arte*. (pp. 215 – 236). Puebla: Benemérita Universidad Autónoma de Puebla.

FULCHIERI, Bibiana, (2017). La museología que no sirve para la vida no sirve para nada. *La Voz*. Recuperado de: <https://www.lavoz.com.ar/numero-cero/la-museologia-que-no-sirve-para-la-vida-no-sirve-para-nada>

Fundación Museos de la Ciudad (2016). Estatuto codificado de la Fundación Museos de la Ciudad. <http://www.fundacionmuseosquito.gob.ec/lotaip/2016/00.archivos/lit.a/a2/Estatuto%20Vigente%20Fundacion%20Museos%20de%20la%20Ciudad.pdf>

HARVEY, David. (s.f) *El derecho a la ciudad*. Artículos. p. 23-37

HERVAS AVILES, Rosa María. (2010). Museos para la inclusión. Estrategias para favorecer experiencias interactivas. *Revista Interuniversitaria de Formación del Profesorado* 24, 3: 105-124.

HEVIA, Solange. (s.f.). *Adulto mayor y derecho a la ciudad: análisis del caso chileno*. [www.ts.ucr.ac.cr](http://www.ts.ucr.ac.cr).

Mediación Comunitaria Fundación Museos de la Ciudad. Informe general. 2013-2015. [https://issuu.com/mediacioncomunitaria.uio/docs/informe\\_final](https://issuu.com/mediacioncomunitaria.uio/docs/informe_final)

MOLANO, Frank. (2016). *El derecho a la ciudad: de Henri Lefebvre a los análisis sobre la ciudad capitalista contemporánea*. FOLIOS, 3 - 19.

MORALES MORENO, Luis. (2011). La mirada de Moctezuma y la museología poscolonial en México. *Dossier Museo y Territorio*, 4: 60 – 68.

NAVARRO, Óscar. TSAGARAKI, Cristina. (2020). *Museos en la crisis una visión desde la museología crítica*.

OSSENBACH, Gabriela (2010). Las relaciones entre el Estado y La Educación en América Latina durante los Siglos XIX y XX. *DOCENCIA* 40, 22–31.

Pedagogías y redes instituyentes. Plataforma de investigación en prácticas culturales. <https://redesinstituyentes.wordpress.com/glosario-y-referentes/museologia-critica/>

Carta por el derecho a la ciudad. *Paz y Conflictos*, 2012: 184 196

RODRIGO, Javier. (2012). *Experiencias de mediación crítica y trabajo en red en museos: de las políticas de acceso a las políticas en red*. *Revista Museos*. p. 76-87.





**M** **ICOFOM LAC**  
Subcomité Museología para Latinoamérica y el Caribe - ICOM