

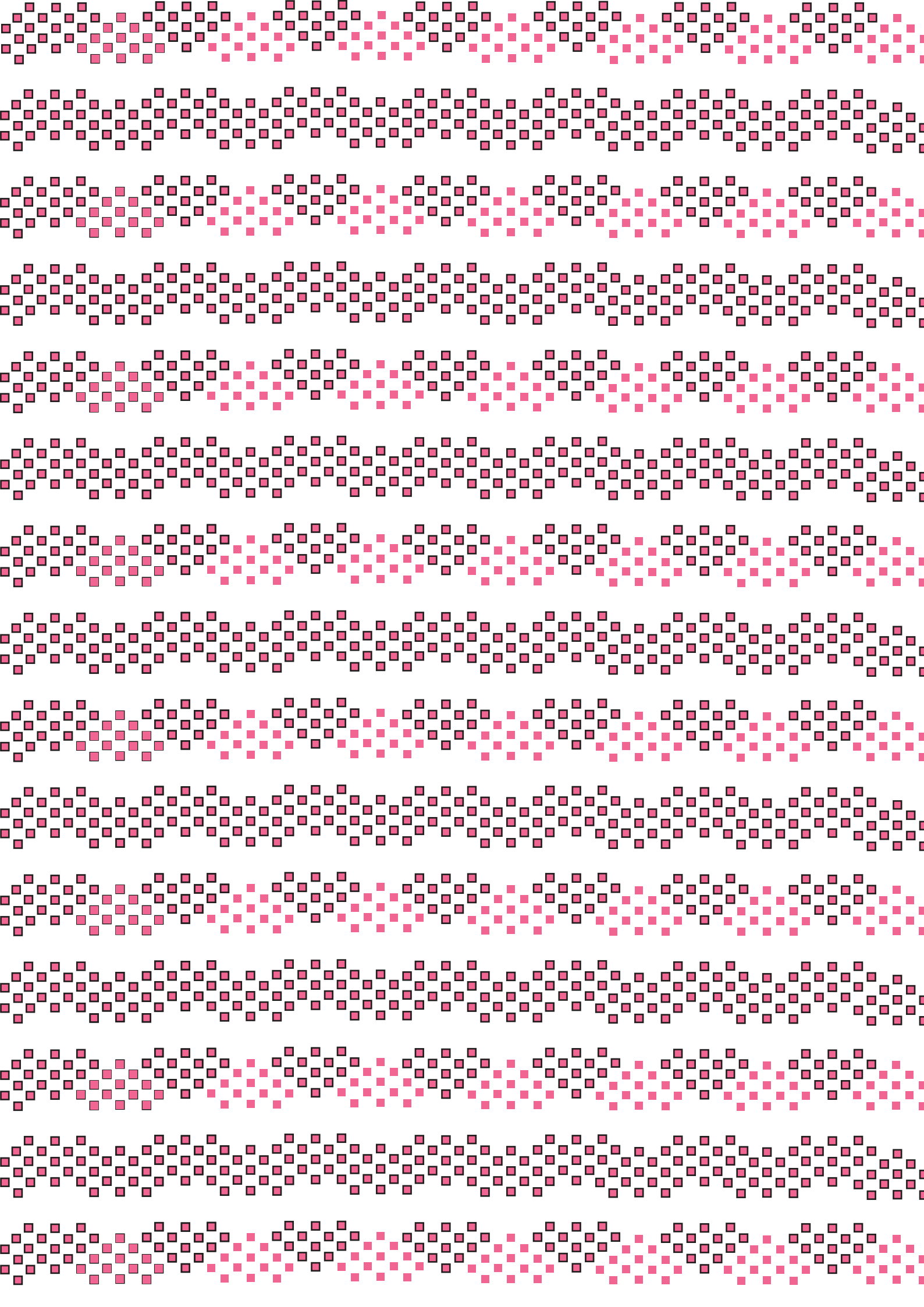
XXVII

Encuentro Regional del
ICOFOM LAM

GUATEMALA 2019



“Museo, tradiciones y construcciones colectivas
en América Latina y El Caribe:
enfoques teóricos”



XXVII Encuentro Regional del ICOFOM LAM
GUATEMALA 2019

ACTAS

XXVII Encuentro Regional del ICOFOM LAM "Museo, tradiciones y construcciones colectivas en América Latina y El Caribe: enfoques teóricos"
Universidad del Valle de Guatemala • Ciudad de Guatemala • 25 al 28 noviembre
de 2019

ANAIS

XXVII Encontro Regional do ICOFOM LAM "Museu, tradições e construções coletivas na América Latina e no Caribe: enfoques teóricos"
Universidade do vale da Guatemala • Cidade da Guatemala • 25 a 28 de
novembro de 2019

PROCEEDINGS

27th ICOFOM LAM REGIONAL MEETING "Museum, traditions and collective constructions in Latin America and the Caribbean. Theoretical approaches"
Universidad del Valle de Guatemala • City of Guatemala • November 25th - 28th,
2019

ICOFOM LAC

2022

Edición / Edição

Luciana Menezes de Carvalho, Manuelina Maria Duarte Cândido, Raquel Pontet

Diseño gráfico de actas /Desenho gráfico dos anais

Gabriela Viridiana Ramírez Espinoza

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

Avaliadores internos ao ICOFOM LAC:

Luciana Menezes de Carvalho

Manuelina Maria Duarte Cândido

Melissa Regina Campos Solórzano

Olga Nazor

Sandra Escudero

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Avaliadores externos:

Alejandra Peña Gill

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro

Elizabeth Weiser

Fábio Javier Echarri

Heloisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Jorge Fernando Navarro

Luiz Carlos Borges

Lilian Suescun Flórez

Mirtha Alfonso Monges

Yun Shun Susie Chung

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

2ª edición revisada y ampliada

978-2-491997-57-1

EAN:

9782491997571



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 autor a, no utilizar el libro o sus partes con fines comerciales, y no alterar, transformar o crear sobre esta obra.

ÍNDICE

Introducción	1
Introdução	3
Mesa: Museos, tradiciones y construcciones colectivas. Enfoques teóricos/ Museus, tradições e construções coletivas. Enfoques teóricos/ Museums, traditions and collective constructions. Critical approaches	7
Historia y tradición en la museología latinoamericana: de la teoría a las construcciones colectivas Yani Herreman	9
Tradición en torno al arte mexicano en acuarela Daniel Ramírez Hernández	17
Museos y Museología e identidad afro-diaspórica del Reino de Dahomey al Brasil Diogo Jorge de Melo, Priscila Faulhaber e Silvilene de Barros Riberiro de Morais	29
La “Imprenta de Sibaja”: testimonios visuales de la intelectualidad liberal. Cambio de siglo e identidades locales en la ciudad de Alajuela, 1865-1901 Adrián Chaves Marín y Pamela Soto Cartín	50
El Museo Xinka, guardián de la identidad y patrimonio cultural del pueblo Xinka Mauricio Vanheusden	71
Museus, tradições e costumes; patrimônios e territorialidade dos indígenas Mybia no Rio de Janeiro: reflexões sobre o tema Maria Amelia Reis e Silvilene Morais	93
Danza en el museo: propuestas participativas Beatriz Herrera Corado	114
Mesa: Museología y enfoques críticos / Museologia e enfoques críticos / Museology and critical approaches	124
Tercer momento de la Tradición Museológica: co-reinvención situada decolonial Traducciones mexicanas Freire Rodríguez Saldaña	125
Community Agency in Caribbean Museology: The case for a Rhizomatic Research Approach Natalie McGuire-Batson	143

Tendencias en el museo para salir de la modernidad Scarlet Rocío Galindo Monteagudo	172
O conceito de interculturalidade e a prática museológica: investigação sobre a percepção dos profissionais de museus sobre inclusão e acessibilidade Silvilene de Barros Ribeiro Morais e Maria Amélia de Souza Reis	184
Pensar a museologia a partir da perspectiva de Edward Palmer Thompson Vinicius Monção	209
Mesa: Revisitando a los clásicos: Marta Arjona / Revisitando os clássicos: Marta Arjona / Revisiting the classics: Marta Arjona	221
Mesa Revisitando los clásicos: 2019 año Marta Arjona Perez Informe Olga Nazor	221
Mesa Redonda Revisitando os clássicos: 2019, ano Marta Arjona Perez¹ Relatório Olga Nazor	224
PROGRAMA	226

Introducción

Olga Nazor – Presidente do ICOFOM LAM (2014-2020)

Este libro contiene los textos motivadores de los debates del XXVII Encuentro regional de ICOFOM LAC que fue realizado en la ciudad de Guatemala entre los días 25 y 28 de noviembre de 2019 bajo el tema "Museo, tradiciones y construcciones colectivas en América Latina y el Caribe: enfoques teóricos". La temática elegida respondió a los ejes de reflexión y discusión propuestos por el Consejo Internacional de Museos (ICOM) para ese año.

Compartieron junto a ICOFOM LAC la organización del encuentro, el Comité Nacional Guatemalteco de ICOM, el Comité Nacional Salvadoreño de ICOM, la Universidad del Valle de Guatemala y la Universidad Tecnológica de El Salvador. Las actividades se desarrollaron en el Campus Central de la Universidad del Valle, el Museo Intercultural Xinka de Cuilapa y el Museo de Arqueología y Etnología de Guatemala.

El Acto de apertura fue presidido por la Lic. Gladis Palala, Viceministra de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura y Deportes de Guatemala, la Lic. Olga Nazor, Presidenta de ICOFOM LAC, la Sra. Beatriz Quevedo Presidenta del Comité Guatemalteco de ICOM, la Dra. Melissa Campos Solorzano Presidenta del Comité Salvadoreño de ICOM y la Dra. Anabella Coronado docente de la Universidad del Valle, quienes dieron cálida bienvenida a los presentes.

El diseño metodológico del Encuentro respondió al esquema habitual de ICOFOM LAC, consistente en tres espacios de comunicación denominados Mesas, en dos de las cuales se abordó el tema central desde diferentes perspectivas y la tercera dedicada al tradicional espacio "Revisitando los clásicos" que en 2019 estuvo dedicado a la revisión y el análisis de los textos de la teórica cubana Marta Arjona. Esta tercera mesa se desarrolló a través de un conversatorio integrado por la Dra. Lucía Astudillo de Ecuador, la Lic. Olga Nazor de Argentina, La Dra. Yani Herreman de México y el Arq. José Linares Ferrera de Cuba.

Las charlas magistrales disparadoras estuvieron a cargo de expertos de la región y sus títulos fueron: "Patrimonio y museos en Guatemala hoy: combinando la teoría y la práctica" por la Mtra. Claudia Monzón. "Historia y tradición de la museología latinoamericana: de la teoría a las construcciones colectivas" por la Mtra. Yani Herreman y "Vigencia del legado de Marta Arjona" por Dr. Arq. José Linares Ferrera.

Integró también el programa académico, el tradicional Seminario de Alfabetización en Teoría Museológica, un espacio creado por ICOFOM LAC para difundir conocimientos de museología teórica en la región. Estos seminarios breves, se realizan desde 2015 como parte complementaria de mayores eventos, aprovechando la presencia de personas vinculadas a los museos, que si bien, están formados académicamente en las numerosas y diferentes disciplinas que conviven en la praxis museológica, no han tenido oportunidad de conocer los aspectos teóricos de la museología. Dictaron en esta ocasión el Seminario de Alfabetización, la Lic. Sandra Escudero y la Dra. Luciana Menezes de Carvalho.

El tema "Museo, tradiciones y construcciones colectivas en América Latina y el Caribe: enfoques teóricos" dio lugar a provocadoras comunicaciones que involucró trabajos pertenecientes a colegas de Barbados, Belice, Brasil, Costa Rica, Cuba, Ecuador, Guatemala y México. Las mesas sesionaron simultáneamente en salas diferentes, a excepción del conversatorio sobre el legado de la pionera Marta Arjona que involucró a todos los presentes.

El hecho de que el año 2019 fue para UNESCO el año de las lenguas indígenas, colaboró para ampliar los debates sobre tradiciones y construcciones colectivas poniendo en alerta también, sobre el peligro que corren las comunidades indígenas de perder la valiosa herramienta que define su identidad, narra su historia y manifiesta su cultura. En ese sentido Mauricio Vanheusden, relata como experiencia, de qué manera la acción colaborativa del museo trabajando junto a la comunidad de referencia, ha revitalizado una lengua declarada extinta, hecho que obró como elemento transformador de una comunidad empoderada, a la vez que revalorizó y fortaleció su identidad cultural a partir de la gestión comunitaria del museo. Scarlet Galindo alude a los muralistas mejicanos y la ruptura que su movimiento generó con las formas burguesas de valorar el arte. A la vez plantea algunas propuestas y cambios conceptuales del museo, a través del análisis de algunos museos paradigmáticos latinoamericanos y su ruptura con la modernidad. Freire Rodriguez, destaca la figura de los pioneros mexicanos Mario Vazquez y Felipe Lacouture y su incidencia en el pensamiento museológico mundial a mediados del Siglo XX. Considerando también que ese fue un tiempo paradigmático en la consolidación del campo, con la intervención clave de los dos pensadores en la concepción de los conceptos de nueva museología y ecomuseo. Natalie McGuire considera que la forma en que se produce la agencia en la programación comunitaria, ha sido un diálogo continuo en los actuales modelos internacionales de museología. Realiza algunas consideraciones sobre el carácter inclusivo de la museología caribeña, que se expande más allá del museo como institución y se adentra en los ecosistemas culturales de la agencia. Daniel Ramírez Hernández destaca el quehacer formativo del museo considerando que es esta propia comunidad la que gestiona, conserva y valora su patrimonio como algo digno de aprender y reflexionar y que los valores patrimoniales de cada comunidad son otorgados, recreados y valorados por la misma. Vinicius Moncao toma de Thompson los conceptos de cultura, agencia y experiencia y en esta línea considera que, la perspectiva histórica y social debe tener en cuenta la experiencia, la cultura y la agencia de los sujetos llamados "los de abajo", es decir, la gente que suele estar fuera de las narrativas oficiales y de la perspectiva hegemónica. Sostiene que pensar en los museos y en los procesos de musealización desde "abajo" puede ayudarnos a comprender la necesidad de un giro decolonial. Amélia Reis de Souza y Silvilene Morais, ante el interrogante de que los museos en su rol de instituciones educativas prioricen o no, en sus planes de gestión, metodologías que consideren el conocimiento de todos en su diversidad y pluralidad, encuentran que los factores socioculturales y étnicos de los grupos indígenas siguen siendo poco explorados, incluso en los museos indígenas. Adrián Chaves Marín y Pamela Soto reflexionan en torno a museos, tradiciones y construcciones colectivas, a partir de la musealización de una colección de impresos tipográficos. Diogo de Melo, Priscila Faulhaber y Silvilene Morais a través del análisis de tres espacios museales distintos, plantean algunos procesos que ayudan a comprender las relaciones híbridas y fronterizas que se establecieron a través de la Diáspora Negra en Brasil, que marcan aspectos de la descolonialidad,

establecidos a través de la dominación y la opresión racial. Maria Amelia Souza y Sivilene Morais, proponen reorientar la mirada sobre la asistencia de personas con discapacidad a los museos, desplazando el foco del ámbito sanitario al cultural, para entender cómo se construyen y reproducen las relaciones (desiguales) entre los sujetos. Beatriz Herrera Corado propone una reflexión sobre la experiencia corporal y la danza en el museo, como punto de encuentro con las formas tradicionales de presentar una colección, considerando que la presencia de cuerpos vivos en acción genera un grado de atención distinta al que ocurre cuando los visitantes observan objetos o pantallas.

La mesa "Revisitando los clásicos: año 2019 dedicado a Marta Arjona" revisió características diferentes por tratarse de un conversatorio del que participaron la totalidad de los asistentes en el que se analizaron y debatieron fragmentos paradigmáticos de sus textos. Ideas y propuestas que la pionera teórica cubana expresó acerca de cuestiones tales como el contexto museológico latinoamericano de gestión y desarrollo de los museos, las cuestiones éticas y el posicionamiento de los museos de la región ante el flagelo del tráfico ilícito, la veracidad y cuidado necesario en los discursos de los montajes museográficos, el compromiso de las personas involucradas en la práctica profesional, la acción pedagógica, educativa y formadora que los museos deben a la sociedad. Éstos, entre otros temas museológicos que ocuparon el interés de Marta.

Cabe destacar que el XXVII Encuentro de Guatemala, fue la ocasión y la oportunidad de festejar los treinta años de vida del Subcomité de ICOFOM para América Latina y el Caribe creado en 1989, así como también, que en la Asamblea anual celebrada en día 28 posterior al cierre de las actividades académicas, los asistentes a la misma propusieron tratar el cambio de sigla a ICOFOM LAC votando unánimemente todos los presentes este cambio.

Introdução

Olga Nazor

Este livro contém os textos motivadores dos debates da XXVII Reunião Regional do ICOFOM LAC, realizada na Cidade da Guatemala entre 25 e 28 de novembro de 2019 sob o tema "Museu, tradições e construções coletivas na América Latina e no Caribe: abordagens teóricas". O tema escolhido respondeu aos eixos de reflexão e discussão propostos pelo Conselho Internacional de Museus (ICOM) para aquele ano.

O Comitê Nacional Guatemalteco do ICOM, o Comitê Nacional Salvadorenho do ICOM, a Universidad del Valle de Guatemala e a Universidad Tecnológica de El Salvador compartilharam com o ICOFOM LAC a organização da reunião. As atividades aconteceram no Campus Central da Universidade del Valle, no Museu Intercultural Xinka de Cuilapa e no Museu de Arqueologia e Etnologia da Guatemala.

Gladis Palala, Vice-Ministra do Patrimônio Cultural do Ministério da Cultura e Esportes da Guatemala, Olga Nazor, Presidente do ICOFOM LAC, Beatriz Quevedo Presidente do Comitê Guatemalteco do ICOM, Dra. Melissa Campos Solorzano

Presidente do Comitê Salvadorenho do ICOM e Dra. Anabella Coronado, professora da Universidad del Valle, que deu uma calorosa recepção aos participantes.

O desenho metodológico do Encontro respondeu ao esquema habitual do ICOFOM LAC, consistindo em três espaços de comunicação chamados Mesas, dois dos quais abordaram o tema central de diferentes perspectivas e o terceiro dedicado ao espaço tradicional "Revisitando os clássicos" que em 2019 foi dedicado à revisão e análise dos textos da teórica cubana Marta Arjona. Esta terceira mesa redonda foi desenvolvida por meio de um painel de discussão composto pela Dra. Lucía Astudillo do Equador, a Sra. Olga Nazor da Argentina, o Dr. Yani Herreman do México e o Arquiteto José Linares Ferrera de Cuba.

As palestras principais foram proferidas por especialistas da região e seus títulos foram: "Patrimônio e museus na Guatemala hoje: combinando teoria e prática" por Claudia Monzón. "História e tradição da museologia latino-americana: da teoria às construções coletivas" pela Sra. Yani Herreman e "Validade do legado de Marta Arjona" pelo Dr. Arquiteto José Linares Ferrera.

O programa acadêmico também incluiu o tradicional Seminário sobre Alfabetização em Teoria Museológica, um espaço criado pelo ICOFOM LAC para divulgar o conhecimento da museologia teórica na região. Estes curtos seminários são realizados desde 2015 como parte complementar de eventos maiores, aproveitando a presença de pessoas ligadas a museus que, embora academicamente treinadas nas diversas disciplinas que coexistem na prática museológica, não tiveram a oportunidade de aprender sobre os aspectos teóricos da museologia. Sandra Escudero e a Dra. Luciana Menezes de Carvalho ministraram o Seminário de Alfabetização.

O tema "Museu, tradições e construções coletivas na América Latina e Caribe: abordagens teóricas" deu origem a comunicações provocativas envolvendo trabalhos de colegas de Barbados, Belize, Brasil, Costa Rica, Cuba, Equador, Guatemala e México. As mesas redondas foram realizadas simultaneamente em salas diferentes, com exceção da discussão sobre o legado da pioneira Marta Arjona, que envolveu todos os presentes.

O fato de 2019 ter sido para a UNESCO o ano das línguas indígenas colaborou para ampliar os debates sobre tradições e construções coletivas, alertando também sobre o perigo de que as comunidades indígenas corressem o risco de perder a valiosa ferramenta que define sua identidade, narra sua história e manifesta sua cultura. Neste sentido, Mauricio Vanheusden, relata como uma experiência, como a ação colaborativa do museu trabalhando em conjunto com a comunidade de referência, revitalizou uma linguagem declarada extinta, fato que funcionou como elemento transformador de uma comunidade capacitada, enquanto revalorizava e fortalecia sua identidade cultural a partir da gestão comunitária do museu. Scarlet Galindo alude aos muralistas mexicanos e à ruptura que seu movimento gerou com as formas burguesas de valorizar a arte. Ao mesmo tempo, ela propõe algumas propostas e mudanças conceituais do museu, através da análise de alguns museus paradigmáticos da América Latina e sua ruptura com a modernidade. Freire Rodriguez, destaca a figura dos pioneiros mexicanos Mario Vázquez e Felipe Lacouture e seu impacto sobre o pensamento museológico mundial em meados do século XX. Considerando também que este

foi um momento paradigmático na consolidação do campo, com a intervenção-chave dos dois pensadores na concepção dos conceitos de nova museologia e ecomuseu. Natalie McGuire considera como a agência na programação comunitária tem sido um diálogo contínuo nos atuais modelos internacionais de museologia. Ela faz algumas considerações sobre a inclusão da museologia caribenha, que se expande para além do museu como instituição e para os ecossistemas culturais da agência. Daniel Ramírez Hernández destaca a tarefa formativa do museu, considerando que é a própria comunidade que administra, conserva e valoriza seu patrimônio como algo digno de aprendizagem e reflexão, e que os valores patrimoniais de cada comunidade são concedidos, recriados e valorizados pela própria comunidade. Vinicius Moncao tira de Thompson os conceitos de cultura, agência e experiência e nesta linha considera que, a perspectiva histórica e social deve levar em conta a experiência, cultura e agência dos sujeitos chamados “aqueles de baixo”, ou seja, as pessoas que normalmente estão fora das narrativas oficiais e da perspectiva hegemônica. Ela argumenta que pensar em museus e processos de musealização “de baixo” pode nos ajudar a entender a necessidade de uma virada descolonial. Amélia Reis de Souza e Silvilene Morais, diante da questão de se os museus, em seu papel de instituições educacionais, priorizam, em seus planos de gestão, metodologias que consideram o conhecimento de todos em sua diversidade e pluralidade, descobrem que os fatores socioculturais e étnicos dos grupos indígenas continuam a ser pouco explorados, mesmo em museus indígenas. Adrián Chaves Marín e Pamela Soto refletem sobre museus, tradições e construções coletivas, com base na musealização de uma coleção de gravuras tipográficas. Diogo de Melo, Priscila Faulhaber e Silvilene Morais, por intermédio da análise de três espaços museológicos diferentes, propõem alguns processos que ajudam a entender as relações híbridas e fronteiriças que foram estabelecidas através da Diáspora Negra no Brasil, que marcam aspectos da descolonização, estabelecida através da dominação e opressão racial. Maria Amelia Souza e Silvilene Morais, propõem reorientar o olhar sobre o atendimento das pessoas com deficiência aos museus, deslocando o foco do campo da saúde para o campo cultural, a fim de entender como as relações (desiguais) entre os sujeitos são construídas e reproduzidas. Beatriz Herrera Corado propõe uma reflexão sobre a experiência corporal e a dança no museu, como ponto de encontro com as formas tradicionais de apresentação de uma coleção, considerando que a presença de corpos vivos em ação gera um grau de atenção diferente do que quando os visitantes observam objetos ou telas.

A mesa redonda “Revisitando os clássicos: 2019 dedicada a Marta Arjona” teve características diferentes porque foi uma conversa na qual todos os assistentes participaram, na qual fragmentos paradigmáticos de seus textos foram analisados e debatidos. Ideias e propostas que a teórica cubana pioneira expressou sobre questões como o contexto museológico latino-americano de gestão e desenvolvimento de museus, questões éticas e o posicionamento dos museus na região diante do flagelo do tráfico ilícito, a veracidade e o cuidado necessários no discurso das montagens museográficas, o compromisso das pessoas envolvidas na prática profissional, a ação pedagógica, educativa e formativa que os museus devem à sociedade: estes, entre outros temas museológicos, foram de interesse para Marta.

Vale mencionar que a XXVII Reunião na Guatemala foi a ocasião e a oportunidade para celebrar os trinta anos de vida do Subcomitê da ICOFOM para a América Latina e

o Caribe criado em 1989, assim como o fato de que na Assembleia Anual realizada no dia 28 após o encerramento das atividades acadêmicas, os participantes propuseram a mudança da sigla para ICOFOM LAC, e todos os presentes votaram unanimemente a favor desta mudança.

Tradução: Manuelina Maria Duarte Cândido

**Mesa: Museos, tradiciones y construcciones colectivas. Enfoques teóricos /
Museus, tradições e construções coletivas. Enfoques teóricos / Museums,
traditions and collective constructions. Critical approaches**

Coordinación /Coordenação: Luciana Menezes de Carvalho

Relatoría / relatoria: Flory Pinzón

La mesa temática "Museos, tradiciones y construcciones colectivas. Enfoques teóricos", nos invitó a pensar cómo se están tratando las tradiciones – a partir de los puntos de vista crítico, analítico y de la investigación-, en los espacios de los museos. Se presentaron siete trabajos, en representación de los siguientes países: Costa Rica, Brasil, Ecuador, Guatemala y México.

En los trabajos se percibió que hay diferentes enfoques en los museos sobre las más diversas tradiciones, y que en general, los museos de tipología tradicional continúan reproduciendo discursos superficiales y simplistas cuando se trata de las distintas colectividades y sus tradiciones. Sin embargo, gran parte de los trabajos presentados señalaron reflexiones que nos llevaron a pensar en el desafío de abordar las tradiciones a partir de los siguientes lineamientos: pensar/construir instituciones conscientes y autónomas; trabajar con las comunidades y tener siempre los sujetos como punto de partida, considerando y reforzando los museos como espacios de diálogo, en posición de igualdad.

A Mesa temática "Museus, tradições e construções coletivas. Enfoques teóricos" nos convidou a pensar como as tradições estão sendo tratadas - a partir de pontos de vista investigativos, críticos e analíticos - nos espaços museais. Foram 07 trabalhos apresentados, representando os seguintes países: Costa Rica, Brasil, Equador, Guatemala e México.

Percebia-se, nos trabalhos, que há diferentes abordagens nos museus sobre as mais distintas tradições e que, em geral, os museus de tipologia tradicional continuam reproduzindo discursos rasos e simplistas ao tratar das distintas coletividades e suas tradições. Entretanto, grande parte dos trabalhos apresentados apontaram reflexões que nos direcionaram a pensar o desafio de tratar tradições a partir das seguintes orientações: pensar/construir instituições conscientes e autônomas; trabalhar com as comunidades; e ter sempre os sujeitos como ponto de partida, considerando e reforçando os museus como espaços de diálogo, em posição de igualdade.

Historia y tradición en la museología latinoamericana: de la teoría a las construcciones colectivas

Yani Herreman
ICOM México
ENCRyM

Resumen

El presente texto se divide en dos partes. La primera es una reflexión sobre la relación de la situación sociocultural y geopolítica mundial en los años sesenta y setenta del siglo XX con el museo, sus actores y estudios principales, mismos que sentarían las bases de las propuestas que desembocaron en la Mesa Redonda de Santiago de Chile. La segunda es una memoria gráfica donde se puede observar a personajes entrañables del desarrollo museológico latinoamericano.

Palabras clave:

Estructuralismo latinoamericano, capital cultural, mundo cultural.

Abstract

This text is divided into two parts. The first part is a reflection on the relationship of sociocultural and geopolitical situations in the sixties and seventies, twentieth century world and the museum, its actors, and studies aims, which would lay the foundations of the proposals that led to the Santiago de Chile, Round Table. The second is a graphic memory where you could see close characters of the Latin American museum development.

Keywords:

Latin American structuralism, cultural capital, cultural world.

Resumo

Este texto está dividido em duas partes. A primeira é uma reflexão sobre a relação entre a situação sociocultural e geopolítica mundial nos anos sessenta e setenta do século XX e o museu, os seus atores e principais estudos, que lançariam as bases para as propostas que levaram à Mesa Redonda de Santiago do Chile. A segunda é uma memória gráfica onde podemos observar algumas das figuras mais importantes do desenvolvimento museológico latino-americano.

Palavras-chave:

Estruturalismo latino-americano, capital cultural, mundo cultural.

Introducción

Inicio este artículo con un agradecimiento especial a los organizadores de esta reunión tan importante dentro de la fundamental labor llevada a cabo por ICOFOM-LAM durante estos muchos años. Saludos muy especiales a los colegas conocidos de antaño y a los que conoceré en el transcurso de esta reunión.

Organizar un encuentro de este tipo, es complejo y desgastante por lo que el entusiasmo que ha caracterizado a este grupo de trabajo del ICOM debe ser especialmente reconocido. Ver reunidos a tantos profesionales de museos interesados en aspectos teóricos de la Museología es un aliciente para continuar con la labor de este grupo.

Agradezco en especial a Olga Nator, editora de la serie "Teoría museológica latinoamericana. Textos fundamentales" de ICOFOM LAC por su amable invitación y a Beatriz Espinosa por su patrocinio como presidenta de este organismo. También agradezco, desde este inicio de conferencia, a los participantes aquí presentes que enriquecerán este año el acervo de ICOFOM-LAM.

El presente texto lo he dividido en dos partes. La primera es una breve reflexión sobre la relación de la situación sociocultural y geopolítica mundial en los años sesenta y setenta del siglo XX con el Museo y sus actores y estudiosos principales, base de las propuestas de la trascendental reunión que desembocaría en la Mesa Redonda de Santiago de Chile.

La segunda parte es gráfica, cuyos comentarios anexos, intentan rescatar la memoria de personajes entrañables como la homenajeada Marta Arjona.

Rememorando las coloquiales palabras utilizadas por Grete Mostny al escribir sobre la Mesa Redonda de Santiago de Chile, de 1972, lo que verán ustedes en la segunda sección es una especie de "álbum de familia". El material gráfico presenta, justamente, algunos personajes y hechos que han tejido la historia de los momentos más importantes de la museología latinoamericana, ahora reconocida como una de las corrientes fundamentales de la disciplina que estudia los museos.

Este artículo no pretende ser un estudio historiográfico estricto y exhaustivo y, de antemano solicito su comprensión si quedan datos, fechas y figuras importantes fuera de este muy breve recorrido a través de personajes sacados, más que de textos, de la memoria.

Entrando en el tema que hoy nos congrega, inicio con reflexiones que, espero nos ayuden a ubicar en el tiempo y en el lugar, el material visual que verán posteriormente.

Impacto de los movimientos sociales y culturales mundiales en el Museo Latinoamericano

La década de los sesenta fue de grandes cambios geopolíticos, socioculturales y económicos. Las instituciones, cualquiera que fuese su índole, se modificaron ante la fuerza de estos. El clima de la época demandaba reivindicaciones democráticas y de autonomía de los llamados países del tercer mundo, como reacción frente a los países centrales. La búsqueda por configurar un "nuevo orden" mundial incluyó protestas sociales como las revueltas estudiantiles en Francia, Bélgica, Polonia, España, Checoslovaquia; en América Latina: México, Brasil, Argentina, Chile, Guatemala y Colombia, para mencionar algunos. Esta búsqueda se convirtió en un incipiente neoliberalismo y una naciente globalización que

transformó al mundo con los resultados que hoy todos conocemos. Los museos, de acuerdo a Hughes de Varine también reaccionaron, "no fue nada fuera de lo normal que incluso en el tradicionalmente estable y conservador mundo de los museos, un grupo de mentes originales buscará soluciones afuera de los estándares establecidos" (De Varine, 1996, p. 2); estas propuestas impactarán fuertemente en la región latinoamericana.

El Museo, acorde y asociado a estos cambios, evolucionó de distintas formas de acuerdo a las tendencias museales surgidas en distintos países a partir de los años sesenta.

En Europa el Museo había sido duramente criticado desde principios del siglo XX. A partir de esa época formó parte de las instituciones severamente juzgadas, especialmente por su elitismo y carácter "estratificante". Es en esa que aparecen investigadores en distintas áreas de las ciencias sociales que se enfocan en la cultura y sus instituciones como un punto central dentro de la situación mundial. El concepto de capital cultural, acuñado por Pierre Bourdieu (1979), se convierte en un parteaguas así como su libro "Pour l'amour de l'Art" escrito con Alan Darbel (1966). Más tarde abundando sobre el tema, Bourdieu (1996) continúa con investigaciones fundamentales sobre "los sistemas educativos que funcionan como mecanismos institucionalizados para la reproducción de un orden social marcado por la diferenciación sociocultural, proceso que se basa en la distribución desigual del capital cultural" (p. 112).

Contemporáneo de Bourdieu, Foucault confirma la tesis de éste al afirmar, qué en cada institución cultural, (como el Museo), existen relaciones de poder y asimetrías. O sea, que donde parece haber sólo ejercicio del saber, existe además un necesario ejercicio del poder.

De igual manera las teorías sociológicas expresadas en relación al Arte, continuadas y ampliadas por los sociólogos del Arte Arthur C. Danto y Natalie Heinich unos años más tarde impactarán significativamente a la profesión museal.

Los pensadores postestructuralistas como Baudrillard, Deleuze y Bataille polemizan sobre las artes visuales y el arte en general e impactan fuertemente a artistas visuales como Marcel Broodthaers quien entre 1968 y 1975 produjo piezas de escala monumental situadas en lugares abiertos que revisasen la idea tradicional de Museo, su obra más destacada fue una instalación que comenzó en su casa de Bruselas, a la que llamó Musée d'Arte Moderne.

Ligado directamente a la región que nos compete se desarrolló, en estos años setenta, una corriente de estudio dentro de las ciencias sociales dirigida a la región latinoamericana: El estructuralismo latinoamericano.

Según Rodríguez, Octavio (2006) menciona que "el estructuralismo latinoamericano alcanzó gran difusión y aceptación entre los especialistas, interesó a muchísimos responsables de políticas públicas, influyendo a gran número de ellos, y llamó la atención de todos los interesados en el desarrollo económico, social y político de la región" (p. 395). Sin embargo, no trató al museo como caso de estudio como hicieron los autores europeos.

Me interesa resaltar la importancia del estructuralismo latinoamericano poco mencionado en relación a los museos. Sus exponentes son, pensadores de altísimo nivel que, al ser originarios de este continente, perciben de una manera mucho más clara la situación sociocultural del mismo. Desafortunadamente aunque Celso Monteiro Furtado dedica un capítulo completo del libro estructuralismo latinoamericano a la importancia de la cultura en el desarrollo latinoame-

ricano, no puntualiza en el Museo como hacen los pensadores europeos. No obstante creo que el método estructuralista mencionado, al llevar a cabo laboriosas consideraciones sobre el contexto y antecedentes del problema específico que se analiza, que en nuestro caso, es el Museo podrá aplicarse exitosamente.

Ante la necesidad de entender y reubicar al Museo dentro de la emergente sociedad cambiante, se inicia una época de aproximación más profunda y permanente hacia la esencia ontológica del constructo social Museo promoviendo su estudio desde la multidisciplinariedad característica de las corrientes de las ciencias sociales modernas como el estructuralismo latinoamericano propuesto por Furtado (1984).

Los movimientos sociales y culturales, de los años sesenta y setenta del siglo pasado, se llevaron a cabo no sólo por parte de las minorías étnicas o económicamente marginadas. Los intelectuales, grupos, instituciones y personas interesadas en transformar a la sociedad, lo que Danto llama "mundo cultural", también tomaron un papel activo gestándose conceptos innovadores sobre el Museo y sus funciones. Se refuerza la importancia de la educación y de las ciencias de la comunicación que, en ese momento, se relacionaron más epistemológicamente, con la Museología y, en especial la Museografía.

Los pedagogos ocuparon un espacio importante en este panorama. Sólo resaltaré dos figuras, ambas latinoamericanas.

Paulo Freire, brasileño, pedagogo y filósofo fue una figura central en el mundo cultural de la época que trato. Hombre carismático cuya influencia trascendió a Europa y los Estados Unidos.

De sus varios libros dos son los más famosos: "Pedagogía del oprimido" y "La Educación: práctica de la libertad". Ambos tendrán gran influencia en los círculos intelectuales de América Latina. Su impacto en la actividad museal trasciende hasta nuestros días.

Freire, quien tuvo una actividad política intensa que lo llevó a ser Secretario de Educación en Sao Paulo; no habla directamente sobre el Museo pero dado que su enfoque se centra especialmente sobre la educación permanente, no formal, de la población no escolarizada, la relación con la actividad educativa del Museo se evidencia.

Otra propuesta del brasileño que se intentará aplicar en los programas educativos de los museos latinoamericanos es la comprensión del entorno de los alumnos (y visitantes), su historia y tradiciones. Para ello impulsa los grupos de estudio, grupos de acción, mesas redondas y debates.

Del mexicano Jaime Torres Bodet, filósofo, pedagogo, diplomático y político quiero resaltar su carácter humanista, así como su "convicción de que la cultura es un medio poderoso para mejorar la calidad de vida de la sociedad" y convencido de la importancia de los orígenes y tradiciones locales dice Latapi Pablo (1999) "para este proceso de aprender, (la población) dispone de la rica herencia del pasado y de una especial capacidad. Su herencia, tanto la individual como la grupal, le ofrece recursos inestimables: la tradición es indispensable en la búsqueda de la propia identidad" (p. 19).

Es importante resaltar qué tanto para el brasileño Freire como para el mexicano Torres Bodet, la educación permanente y no formal así como el entorno cultural y las tradiciones son parte de un proceso de aprendizaje.

Ambos pensadores coincidieron, con sus grandes diferencias, en una serie de principios que se integraran a las características del Museo Integral propuesto en Chile en 1972. El reconocimiento de la importancia de la identidad y tradición

local, lo trascendental de la cultura, así como el derecho natural de esta de cambiar y adaptarse a nuevas situaciones y nuevos factores; otorgándole el mérito que merece, como fuerza viviente, dinámica y en constante evolución. Considero esta como una de las premisas más importantes de la museología latinoamericana.

En paralelo la consolidación y dispersión de las distintas corrientes de estudio sobre los museos como la anglosajona, la francesa, la alemana y la del bloque soviético constituyeron una fortísima influencia en la región latinoamericana sin olvidar a la española Aurora León cuyo libro "Teoría, Praxis y Utopía" publicada por vez primera en 1978 fue consultada por muchas generaciones de latinoamericanos.

Todo lo hasta aquí escrito influyó en las políticas culturales internacionales incluyendo las ejercidas por la UNESCO, la cual propició los cambios en las estructuras museales y otros constructos sociales en América Latina. Éstos se iniciaron y extendieron en varios países promovidos por el interés de la UNESCO en fortalecer la educación no formal a través de instancias como los museos, tema abordado desde años atrás por Torres Bodet cuando ocupó la Secretaría General de esa organización durante su función como Secretario General de 1948-1952 se caracterizó, entre otras cosas, por promover al Museo como espacio de educación no formal y permanente.

Cambiar al Museo de una estructura que privilegia los intereses de grupos de poder específicos, sean políticos, artísticos o sociales, a una institución integral en constante reflexión sobre su función social ha sido uno de los ejes principales de muchos de los proyectos museales latinoamericanos nacidos en esa época. Podría decirse que, como estableció Foucault, la función social del museo, en cuanto constructo social, ha sido central y ha sido crucial para generar valores y formas de diferenciación social, sexual y cultural dentro y fuera del campo del arte.

El Museo no solo involucra un proceso continuo de resignificación de los objetos, discursos e instituciones que conforman el campo del arte y de las ciencias, sino que moviliza prácticas sociales, culturales y políticas que dan origen a procesos de inclusión y exclusión, tema de especial relevancia en los países latinoamericanos. Como consecuencia surge una nueva tipología museal y técnicas de presentación diferentes como es el caso de los museos comunitarios y experimentos como La Casa del Museo. Los museos de ciencia y tecnología adquieren una especial importancia, así como los dedicados a los niños, siguiendo el modelo del Exploratorium de San Francisco, EUA.

La búsqueda de nuevos caminos

Desde finales del siglo pasado se ha concluido que el Museo refleja los cambios de la sociedad y la disciplina que lo estudia, bajo esta óptica, es muy joven. Brawne (1965) en su libro *Neue Museums* se refiere a ella como una disciplina nueva que impacta a la arquitectura tradicional de los museos. Cincuenta años más tarde, Meneses de Carvalho (2015) escribe que "la Museología es un campo reciente, nuevo, construido en el siglo XX" y agrega que "son los teóricos los que definen lo que es Museo por medio de sus referencias y sus modos de organización del conocimiento".

En este período de luchas sociales, movimientos de resistencia, búsquedas de identidad y luchas por una transformación social surgen en América Latina

pensadores relevantes que coadyuvarán a la emergencia de un nuevo concepto de Museo, del estudio de éste y de su utilidad social. Quiero resaltar al ya mencionado Celso Monteiro Furtado (2006) quien escribe "las innovaciones en la cultura no material de ampliar el universo de ideas y valores abren camino a la realización de las potencialidades latentes. En otras palabras en estos ámbitos se desenvuelven aquellos impulsos creativos capaces de ayudar al Hombre en su autodefinición a través de actividades como la reflexión filosófica, la meditación mística, la creación artística o la investigación científica".

Es en esta época de cambios que las distintas tendencias museales se afirman encontrando mayor o menor eco en América Latina, donde muchos trabajadores de museos las aplicaron e innovaron pero cuyos nombres difícilmente han quedado registrados. Este trabajo pretende ubicar a algunas de estas personas.

La UNESCO imprime especial atención a los museos y su relación con la educación. En el ICOM, Georges Henri Riviere, que había sido primer secretario de este organismo es sucedido por Hughes de Varine y Jan Jelinek, de la entonces Checoslovaquia, cumple con su segundo mandato en la presidencia. Como parte del grupo representante de las teorías museológicas de los países de Europa oriental, promueve la creación del ICOFOM, en Moscú, 1977.

En América Latina se afirma la noción de un Museo cuya percepción del mundo y de la cultura difiere del modelo europeo en tanto que abreva de las culturas locales como de las introducidas de Europa. Esa es, indudablemente una característica promovida por el carácter glocal de la investigación y la búsqueda de soluciones nacidas de una realidad latinoamericana.

El replanteamiento epistemológico y deontológico del Museo cuya gestación, iniciada a partir de los años sesenta tiene ciertamente influencia europea y norteamericana, en América Latina adquiere características propias al aventurarse en experiencias locales, novedosas, surgidas de los saberes inherentes de la comunidad. Este transcurso se aprecia a través del análisis que, venturosamente, está llevando a cabo el ICOFOM-LAM. La pérdida de memoria, en el caso de la historia, es una tragedia.

La UNESCO tuvo una gran incidencia en la región. Los programas dedicados a los países "en vías de desarrollo" sobre temas considerados de especial importancia ayudaron a delinear el camino, pero correspondió a los diversos países hacerlos propios. La educación no formal y su relación con el nuevo Museo adquiere una especial relevancia. El PNUD, a su vez, promoviendo la salvaguarda del patrimonio, apoyó proyectos importantes en la región.

Varios cursos de formación regionales, auspiciados también por la UNESCO, se llevan a cabo en América Latina: el primero se celebró en Río de Janeiro (Brasil) en 1958, en la Ciudad de México en 1964 y el último durante 1972 en Santiago (Chile). El tema de estos últimos cursos fue el papel que desempeña el Museo como centro cultural en el conjunto de la comunidad. Todos los aquí presentes sabemos cuál fue el impacto de La Mesa de Santiago de Chile y la trascendencia que tuvo sobrepasando, con mucho las latitudes latinoamericanas al surgir el Museo Integral como propuesta.

Los centros regionales de la UNESCO junto con el Consejo Internacional de Museos ICOM, en la mayoría de los casos, fungieron como grandes impulsores de estas actividades a las cuales acudían muchas de las figuras que verán en las imágenes que anexo. Personajes que se han ido perdiendo en la memoria pero sin cuya labor la museología latinoamericana no sería la misma. Por invitación de ICOFOM-LAM, cuya revista ha recogido algunos nombres de aquellos que

iniciaron nuevos lenguajes para un museo latinoamericano, he incursionado en años pasados y recordado a personas cuya labor enriqueció la disciplina museal latinoamericana.

Así, en esas décadas de los cincuentas hasta los ochentas se consolidó la idea de un Museo con verdadera vocación de servicio social. Inédita hasta entonces, pero existente como vocación entre los arquitectos, artistas plásticos, filósofos, antropólogos y museólogos más socializados, a manera de idea, de proyecto y meta. De ahí surgió el concepto de Museo Integral y con él, el de la Nueva Museología, unos años más tarde.

Corresponde a las nuevas generaciones retomar el tema dentro de un mundo de "alto nivel de conectividad" como diría Alejandro Sabido, donde la transdisciplinariedad es lo actual y donde las ciencias sociales se codean con las TIC's y los museos se vuelven complejos económicos.

Desde aquel 1972, el panorama ha vuelto a cambiar. La red de conectividad a la que alude el mexicano modificó, nuevamente el horizonte de la museología y la pandemia de COVID trastocó, radicalmente, prácticas, costumbres, leyes y normas.

Quizá sea hora de una nueva Mesa Redonda como la histórica de Santiago de Chile...

Bibliografía

Bourdieu, Pierre et Darbel, Alain (1966), Pour l'Amour de l'Art. Les musées et leur public, París, Editions de Minuit.

_____, (2012), Intelectuales, política y poder. Sobre el poder simbólico, Argentina, Eudeba, Universidad de Buenos Aires.

Foucault, (1994), Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones, España, Alianza Editorial.

Furtado Celso Monteiro (1978) Criatividade e dependência na civilização industrial. RJ, Paz e Terra en sitios Web. Recuperado el 10 de octubre de 2021, de <https://www.scielo.br/j/ea/a/cGqWD3VXKwPZgYCzYrBrVqg/?lang=&format=pdf>

ICOM (1972), The Museum in service of Man today and tomorrow. The papers form the Ninth General Conference of ICOM, Gran Bretaña.

ICOM History of ICOM (1940-1996),(1998). Baghl Sid Ahmedi, Boylan Patrick, Herreman, Yani, Editores, París, HML, Denee.

Latapí, Pablo (1992), El pensamiento educativo de Torres Bodet: una apreciación crítica [versión electrónica]. Revista Latinoamericana de estudios educativos. Vol. 22, 13-44.

León Aurora, (1978), El Museo. Teoría, praxis y utopía, España, Cuadernos Arte Cátedra, Dirección de la colección Antonio Bonet, Primera edición.

Meneses de Carvalho (2015) Constitution and Consolidation of Museology as a disciplinary field: reflections on the legitimation of a specific field, en sitios Web ICOM STUDY SERIES. Recuperado el 16 de octubre de 2021, de <https://journals.openedition.org/iss/621?lang=fr>

Rodríguez Araujo Octavio (2006) El estructuralismo latinoamericano", México, Editorial Siglo XXI, en sitios Web Comisión Económica para América Latina y el Caribe. Recuperado el 20 de octubre de 2021, de <https://www.cepal.org/es/publicaciones/1952-estructuralismo-latinoamericano#:~:text=El%20%22m%C3%A9todo%22%20del%20estructuralismo%20latinoamericano,abstractos%20cuya%20aplicabilidad%20se%20presume>

David H. Katzive (1966) Michael Brawne, The New Museum: Architecture and Display, Art Journal.

De Varine (1973) Los museos del mundo, Biblioteca Salvat de grandes temas, España, Salvat editores S. A.

Mato Daniel y Maldonado Alejandro (2007), Cultura y Transformaciones sociales en tiempos de globalización, perspectivas latinoamericanas en Daniel Mato y Alejandro Maldonado Fermín (compiladores), Buenos Aires: CLACSO,

UNESCO Our Creative Diversity. Report of the World Commission on Culture and Development. Javier Pérez de Cuellar.

Tradición en torno al arte mexicano en acuarela

Daniel Alejandro Ramírez Hernández

Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo
danramirezhdz@gmail.com
conservacion@acuarela.org.mx

Resumen

El Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo puede considerarse como el depositario de una tradición del arte mexicano en acuarela gestada desde mediados del siglo XX con el artista y gestor cultural Alfredo Guati Rojo, quien promovió la creación del Instituto de Artes de México (IAM). Posteriormente, un grupo de artistas comenzó a congregarse en dicho recinto bajo la premisa de producir arte en acuarela de manera profesional. Este grupo de artistas fue de los primeros en buscar el aprendizaje, experimentación y divulgación de la técnica para comunicar discursos a través de las piezas.

En 1957 ellos organizaron el primer Salón Anual de la Acuarela. Para 1964, el arte en acuarela comenzó un periodo de crecimiento y gestión con la formación de la Sociedad Mexicana de Acuarelistas. El 21 de diciembre de 1967 se inauguró en las instalaciones del IAM el Museo de la Acuarela Mexicana, hoy Munacua.

De esta manera no solo el colectivo de artistas se vio inmerso en esta dinámica, sino que además el público visitante hizo del museo un espacio por el medio adquiere múltiples valores, mismos que por la constante práctica y reformulación los convierten en una tradición. Así, el valor patrimonial que adquirió la técnica ayudó a mediar a la comunidad de la acuarela con su entorno, permitiéndole obtener una lectura del mundo que lo rodea.

De ello podemos decir que los valores patrimoniales de cada comunidad, como el de la comunidad de la acuarela, son otorgados, recreados y valorados por la misma. Como parte del quehacer formativo del museo podemos considerar que es esta misma comunidad la que gestiona, conserva y valora su patrimonio como algo digno de aprender y reflexionar. Así, el grupo de acuarelistas hizo del Munacua el espacio de formación y desarrollo de la tradición de la acuarela mexicana.

Palabras clave: tradición; valor patrimonial; comunidad; acuarela; arte mexicano.

Resumo

O Museu Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo pode ser considerado como o repositório de uma tradição de arte mexicana em aquarela criada em meados do século XX pelo artista e gerente cultural Alfredo Guati Rojo, quem promoveu também a criação do Instituto de Artes de México (IAM). Posteriormente, um grupo de artistas começou a se reunir no recinto sob a premissa de produzir

arte em aquarela profissional. Esse grupo de artistas foi um dos primeiros a buscar aprendizado, experimentação e disseminação da técnica para comunicar discursos através das peças.

Em 1957, eles organizaram o primeiro Salão Anual de Aquarela. Em 1964, a arte em aquarela iniciou um período de crescimento e gestão com a formação da Sociedad Mexicana de Acuarelistas. Em 21 de dezembro de 1967, o Museo de la Acuarela Mexicana, hoje Munacua, foi inaugurado nas instalações do IAM.

Desse modo, não apenas o coletivo de artistas estava imerso nessa dinâmica, mas também o público visitante fez do museu um espaço através do qual ele adquire múltiplos valores, por meio da constante prática e reformulação o tornando um lugar de tradição. Assim, o valor patrimonial adquirido pela técnica ajudou a mediar a comunidade de aquarela com seu entorno, permitindo obter uma leitura do mundo que a rodeia.

A partir disso, podemos dizer que os valores patrimoniais de cada comunidade, como os da comunidade de aquarela, são outorgados, recriados e valorizados por ela mesma. Como parte do trabalho educacional do Museu, podemos considerar que é essa mesma comunidade que administrou, preservou e valorizou sua herança como algo que vale a pena aprender e refletir. Assim, o grupo de aquarelistas fez do Munacua o espaço de treinamento e desenvolvimento para a tradição da aquarela mexicana.

Palavras-chave: tradição; valor patrimonial; comunidade; aquarela; Arte mexicana.

Abstract

The National Watercolor Museum Alfredo Guati Rojo can be considered as the depository of a traction around Mexican art in watercolor since the mid-twentieth century with the artist and cultural manager Alfredo Guati Rojo who promoted the creation of the Institute of Arts of Mexico (IAM). Subsequently, a group of artists began to congregate in the enclosure under the premise of producing watercolor art in a professional manner. This group of artists was among the first to seek learning, experimentation and dissemination of the trough the works of art.

In 1957 they organized the first Watercolor hall. By 1964, watercolor art began a period of growth and management with the formation of the Mexican Watercolors Society. On December 21, 1967, the Museum of Mexican Watercolor, today Munacua, was inaugurated at the IAM facilities.

This way, only the collective of artists was immersed in this dynamic, the visiting public made the museum a space through which it acquires multiple values. Same that by constant practice and reformulation make them a tradition. Thus, the heritage value acquired by the technique helped mediate the watercolor community with its surroundings, allowing it to obtain a reading of the world around it.

From this we can say that the heritage values of each community, such as

that of the watercolor community, are granted, recreated and valued by it. As part of the museum's educational work we can consider that it is this same community that managed, preserved and valued its heritage as something worth learning and reflecting. Thus, the group of watercolorists made the Munacua the training and development space for the Mexican watercolor tradition.

Key words: tradition; heritage value; community; watercolor, Mexican art.

*No podemos olvidar la inalienable relación de los museos con su comunidad.
Dr. José Linares, durante el XXII Encuentro del
ICOFOM LAM 2019.*

Al viajar lo primero que uno busca dentro de los sitios de interés es algún museo. De manera implícita, todo viajero sabe que ahí podrá conocer algún elemento exclusivo del lugar o referente a la región. Cada museo contiene valores exclusivos dependiendo de su perfil, objetivos, medios de interacción con el público, etc. Sobre todo, obtiene valores de las personas que lo hacen día con día. No nos referimos solo a los trabajadores del museo, sino también a su público en sus múltiples variantes. Por ejemplo, aquellos que suelen ir ocasionalmente, como estudiantes y turistas, al igual que el público constante, aquellos que hacen del museo un espacio recurrente; los voluntarios, investigadores y profesores. En general, toda comunidad que se apropia del museo en su quehacer cotidiano.

El presente texto narra la experiencia a través de la cual el Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo (en adelante Munacua), ha construido a lo largo de más de 50 años una comunidad compuesta por múltiples agentes, los cuales han propiciado el trabajo de gestión, conservación y difusión del arte en acuarela mexicano en primera instancia y el arte en acuarela a nivel mundial. La tradición de este museo se remonta a mediados del siglo XX con el trabajo del artista y gestor Alfredo Guati Rojo Cárdenas, quien buscó establecer una *Escuela Acuarelista Mexicana*.

Como primer punto debemos aclarar lo que entendemos por tradición. Las definiciones de este concepto oscilan entre la "comunicación de hechos históricos y elementos socioculturales de generación en generación" (Tradición Definición de, 2005) y la "doctrina, costumbre, etc., conservada en un pueblo por transmisión de padres a hijos" (Tradición Definición de, 2019). Sin embargo, la ambigüedad de estas definiciones no permite comprender la importancia y relación de la tradición con el patrimonio. Javier Marcos Arévalo (2004, p. 926) parte de la raíz etnológica para su definición. Menciona que proviene del latín tradere, es decir, lo que viene transmitido del pasado; por extensión, el conjunto de conocimientos que cada generación entrega a la siguiente. En el mismo artículo, Arévalo afirma que:

La tradición es una construcción social que cambia temporalmente, de una generación a otra; y, especialmente, de un lugar a otro. Es decir, la tradición varía dentro de cada cultura, en el tiempo y según los grupos sociales; y entre las diferentes culturas (2004, p. 926).

Podemos entender la tradición como una sucesión de hecho que permite el

recuerdo constante de las costumbres y bienes culturales tangibles e intangibles a la par de una revalorización de estas. Los bienes traídos a cuenta en el proceso de remembranza de las tradiciones deben ser representativos de la comunidad que los celebra. En algunos casos, la comunidad trae a cuenta nuevas valoraciones. Debemos entender que la tradición es una práctica cultural que no está suscrita únicamente a prácticas culturales pues también se incluyen objetos, sitios, edificios o colecciones.

Lo que queda claro es que la tradición se ve impulsada por un carácter temporal en el que el bien es traído a cuenta por la comunidad que lo significa constantemente. Por ello, y como veremos más adelante, los valores de significación pueden ser cambiantes. En este artículo entenderemos la tradición como el proceso de apropiación de conductas por parte de una comunidad determinada que retoma bienes tangibles e intangibles producidos en el pasado por la misma comunidad para promoverlos y conservarlos en el presente.

Antecedentes del Munacua

Por muchos años, Alfredo Guati Rojo fue una de las figuras principales del Munacua y el principal promotor de la acuarela para esta y otras instituciones. Originario del estado de Morelos, a los 16 años se trasladó a la capital mexicana, con el fin de estudiar en la Escuela Nacional de Artes Plásticas, ubicada en la antigua Academia de San Carlos. Ahí Alfredo Guati Rojo se hizo de importantes amistades del medio, como Gerardo Murillo (Dr. Atl), Eduardo Solares e Ignacio María Beteta, con quienes emprendió varios proyectos artísticos.

Hacia 1954, Guati Rojo promovió la creación del Instituto de Artes de México (IAM), que tenía la intención de divulgar varias técnicas artísticas, lo que representó un arduo trabajo de gestión para él y sus allegados. Posteriormente, el grupo de artistas que frecuentó el IAM comenzó a congregarse con la intención de producir arte en acuarela de manera profesional.

Desde ese momento la producción artística del IAM dio un giro para enfocarse en la técnica al agua. Es necesario mencionar que la acuarela se enseñaba en las escuelas de pintura del momento como una forma de boceto o arte preparatorio para otras técnicas, incluso para la arquitectura. No por ello los artistas congregados en el IAM dejaron de realizarla, al punto de convertirse en los representantes locales de la acuarela.

En fechas posteriores, el muralista Dr. Atl entregó a Alfredo Guati Rojo una carta con la siguiente reflexión sobre el artista de la técnica, haciendo patente la importancia conceptual de la misma debido a la importancia con la que se dota al practicante:

La acuarela es por sí misma un procedimiento tan importante el que la usa adquiere inmediatamente el nombre del procedimiento -no es un pintor cualquiera- es un acuarelista. Nunca se dice oleista, y rara vez un fresquista [...] (Respuesta a la importancia y desarrollo del arte de pintar a la acuarela, 1962)

Para 1957, el grupo de artistas organizó el primer Salón Anual de la Acua-

rela que hoy recibe el nombre de "Salón Nacional de la Acuarela" y que ha alcanzado su edición LXIV. En estas exposiciones, los acuarelistas ostentan sus mejores trabajos en la técnica, dejando notar los avances e innovaciones propios del desarrollo de la acuarela. A lo largo de la historia de los Salones de la Acuarela encontramos la participación de múltiples artistas de talla internacional, así como artistas emergentes en su momento. Estos salones sirvieron para que los acuarelistas comenzaran a experimentar las posibilidades que les ofrecía esta técnica.

En la carta fechada el 1 de septiembre de 1962, misma a la que hicimos referencia anteriormente, Dr. Atl invitó a Alfredo Guati Rojo a congregar a estos acuarelistas dentro de un órgano que les permitiera desarrollarse como colectivo artístico debido a su trayectoria.

¿Por qué no intentar ahora organizar con los demás destacados expositores de esos salones un grupo que sería suficiente para fundar una magnífica escuela de acuarelistas? Así esa escuela alcanzaría con el tiempo un valor paralelo al que ha logrado el muralismo mexicano. (Respuesta a la importancia y desarrollo del arte de pintar a la acuarela, 1962)

Es así como, tras dos años, en 1964 un grupo de 13 artistas conformó la Sociedad Mexicana de Acuarelistas (SMA), órgano que se mantiene vivo hasta nuestros días. Gracias a esta primera generación, el arte en acuarela empezó a cobrar relevancia junto con el peso conceptual que otorgaron a las piezas y a la técnica. Al igual que propiciando, exhibiendo y enseñándola, actividades que fueron desarrollándose durante décadas, como parte del objetivo de conformar una *Escuela Acuarelista Mexicana*.

Para los integrantes de estas primeras generaciones de acuarelistas no solo era necesario un recinto que les permitiera llevar a cabo sus actividades, también requerían los medios de documentación para continuar con la labor de pintar de manera profesional. De tal forma que el 29 de enero de 1967 se inauguró en el IAM una biblioteca pública especializada que contenía enciclopedias de arte mexicano, historia del arte, estudios sobre acuarela y otras técnicas, etc. Asimismo, debemos puntualizar que ofrecía el servicio de biblioteca pública con el objetivo de divulgar las propuestas artísticas.

La importancia de disponer de una biblioteca pública radicó en que facilitaba a todas las personas una colección, en este caso especializada en arte, esto

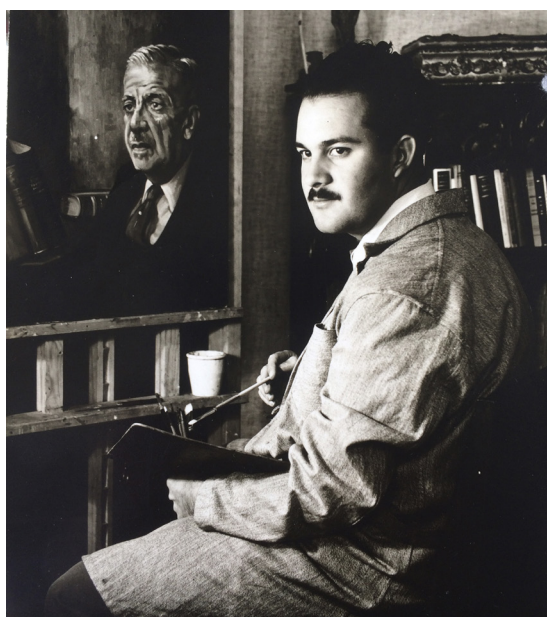


Figura SEQ "Figura" * ARABIC 1: Archivo Fotográfico del Munacua. (1945 Guati Rojo Pinta retrato [fotografía]. México.

facilita para los interesados la posibilidad de investigar. Asimismo, una biblioteca pública tiene por objetivo apoyar la educación de la comunidad que la consulta.

Casi transcurrió un año para que el 21 de diciembre se inaugurara en las instalaciones del IAM el Museo de la Acuarela Mexicana. Fue hasta el año 2003 con la muerte de Alfredo Guati Rojo que el cambió de nombre a Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo. Habrá que detenernos aquí para pensar cómo es que gestada la comunidad en torno al arte en acuarela (así nos referiremos a ella), esta comunidad se interesó en resguardar las piezas dentro de un museo.

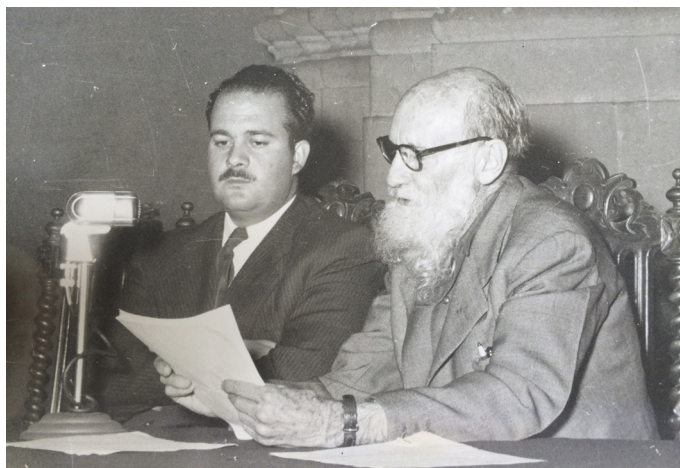


Figura SEQ "Figura" * ARABIC 2: Archivo Fotográfico del Munacua. (1954) Conferencia del Dr. Atl [fotografía]. México.

Museo y comunidad

En primer lugar, nos vemos obligados a revisar la idea de museo que se encontraba vigente para los años de fundación del Munacua. En la década de 1960 el ICOM expresaba que:

Las preocupaciones de aquellos años estaban relacionadas con tres sectores esenciales: el papel educativo de los museos, las exposiciones y la circulación internacional de los bienes culturales, la conservación y la restauración de los bienes culturales (Historia del ICOM, 2019).

Al mismo tiempo, en México también se pensaba al museo como un medio de conservación de bienes nacionales. En ese contexto, se constituyeron varios de los grandes museos nacionales: el Museo Nacional de Antropología (1964), el Museo de las Culturas (1966), el Museo de Arte Moderno (1964), entre otros, todos ellos afiliados al orden oficial en el Instituto Nacional de Antropología e Historia. Estos reseñaron el espíritu nacionalista del momento pues buscaban ser los contenedores de una idea general del país.

No es casualidad que el perfil que se proyectara para el Munacua se basara en una idea similar. Esta ofrecía a sus gestores la posibilidad de proyectar a la comunidad de la acuarela dentro de un marco general y mostrar la trascendencia de la técnica.

Así, pues, el museo se convirtió en el medio por el cual los artistas, alumnos y visitantes se aglutinaron para continuar con el trabajo formativo y de divulgación. Es importante destacar la diferencia que existe entre espectador, usuario (como comúnmente se le puede denominar al público que asiste a los museos) y visitante. En el primer caso, se hace alusión a un grupo de personas que se mantienen distantes de los eventos y acciones que acontecen en los museos. Se presentan a las salas esperando encontrar algo de lo cual ellos no fueron creadores. En este caso, la interacción o relación que se dé con la colección se acota al momento de visita sin que exista alguna injerencia previa en alguno de los dos.



Figura SEQ "Figura" * ARABIC 3: Archivo Fotográfico del Munacua. (s/f). Trabajo social del IAM [fotografía]. México.

Por otro lado, referirse al público visitante como "usuario", remite a la condición de uso, como si al recorrer las salas del museo se efectuara un ejercicio de uso sin considerar la interacción con la colección y la relación del sujeto con el objeto en carácter reflexivo. Decir que el museo puede ser usado pretende compararlo con un martillo o con un zapato en donde estos adquieren la cualidad de objetos inertes cuya existencia pasa desapercibida hasta que son puestos en acción por un sujeto que busca algún beneficio de conveniencia al cual no podría llegar sin el objeto que pone en uso. Un martillo permite golpear otros objetos con mayor fuerza, un zapato protege los pies de la intemperie. Hablar del público visitante como "usuarios" de museos permite pensar que las personas ven en estos un fin de conveniencia específico y que en todos casos se obtendrá el mismo resultado.

Al hablar del visitante, a pesar de hacer alusión a su condición como agente externo del museo, el concepto no bloquea la posibilidad de interactuar con el museo. Con ello permite la relación entre las acciones desempeñadas dentro del museo con las del público. La forma que tiene el visitante le permite interactuar en mayor escala con la colección que por decisión propia acude a este, ya sea en para obtener algún conocimiento nuevo, reforzar otros ya adquiridos o por goce y recreación. Con esto queremos pensar que la visita a los museos no está condi-

cionada por una cierta obligación, sino que el público es libre de acudir y decidir el tipo de museos que visitar, así como las relaciones que puede entablar con el espacio museístico.

Bajo esta postura, el visitante es capaz de integrarse a una comunidad, dada la multiplicidad de las formas de interacción que puede tener. En un estudio sobre los visitantes de museos en la India, Anita Bharat Shah (2018, p. 107) menciona:

In spite of the tremendous diversity of museum visitors, it is helpful to try to group them so that, if possible, various models⁸ of visitor behavior might be constructed. Museum visitors can be divided into three general groups – the scholarly visitors, those with special interests, and those seeking recreation. However, these groups are also mutually inclusive.

Los tres modelos de agrupación del visitante que Anita Bharat presenta permiten pensarlo como una gente que en efecto interactúa con el espacio y la colección. Por un lado, el visitante académico, que en cierta medida se mantiene externo al museo, se permite hacerse de un conocimiento propio a raíz del que le es presentado en el espacio museístico. El visitante con un interés especializado interactúa de forma activa con la colección, lo que genera un diálogo entre estos y el espacio. El visitante por recreación no se encuentra obligado a acudir al museo, por lo que su estancia y apropiación de la colección es diferente a la de las dos anteriores. Considero que en el mejor de los casos este modelo de visitante podría ser el más próximo para desarrollar una dinámica de pertenencia al espacio museístico. Al tener la posibilidad de desarrollar afinidades de una manera natural en comparación con los dos modelos anteriores, sea o no el primer acercamiento con la colección. No por ello los casos anteriores se encuentran en una imposibilidad de hacerlo.

Ahora bien, ya que tenemos claro para el presente artículo la figura que ocupa el público en un museo, no está de más puntualizar que el museo necesita un espacio físico donde contener su colección. Sin discriminar museos al aire libre cuyo espacio físico, si bien no es palpable, sí se encuentra delimitado, en contraposición con los museos que desde su planeación fueron pensados para serlo y cuya arquitectura habla por ellos mismos. El museo contiene a la colección, la protege y la exhibe para que el visitante conviva con ella. El espacio físico otorga sentido de pertenencia y resguardo a cualquier elemento. Con ello, podemos decir que la comunidad de la acuarela gestó en el museo un sentir patrimonial. Valentina Cantón (2009, p. 34) nos menciona que al valorar un bien como patrimonial, este le permite al hombre una lectura del mundo que le rodea, de su universo, su tiempo y espacio y orienta sus intervenciones”.

A su vez, múltiples instancias alrededor del mundo han gestado sus propias reglas y definiciones de lo que es un museo. Uno de los puntos de cohesión entre estas opiniones es, en la mayoría de los casos, el interés por generar un conocimiento en las personas que lo visitan esperando que estas cobren una visión educativa y patrimonial de lo que se conserva en los recintos.

Dicho lo anterior, los museos también cumplen la función de proteger ob-

jetos que llevan consigo la historicidad de la humanidad, como si se tratase de recipientes que protegen del deterioro externo y la desmedida propagación a fin de contener piezas que pueden ser representativas del saber. Pero, como es necesario con todo saber, este debe ser transmitido: de lo contrario, se perdería para las siguientes generaciones. La investigación en los museos ha jugado un papel fundamental en el quehacer museístico. La catalogación de modo profundo o descriptivo funciona como un primer acercamiento a las colecciones y es el primer paso hacia la investigación de las piezas. En algunos casos, estos mismos catálogos pueden contar la historia del museo.



Figura SEQ "Figura" * ARABIC 4: Archivo Fotografico del Munacua. (s/f). Interior del museo de la acuarela [fotografía]. México.

Para proseguir sobre la labor que el Munacua desempeña, debemos entender cómo ha sido el proceso de adaptación que ha tenido al paso de los años tanto en el ámbito social, la labor educativa que desempeña, como en la forma de gestar sus mismas colecciones. Con esto no debemos olvidar que el Munacua también cumple la necesidad de mostrar una visión decretada por la misma institución. Tal como lo menciona Dominique Poulot (2011) al hablar sobre la idea de museo, este abstracto cumple con "una necesidad para la identidad y la reproducción de la comunidad".

Consideremos pues, que los valores patrimoniales de cada comunidad y para el caso que nos atañe de la *comunidad de la acuarela*, son otorgados, recreados y valorados por ella misma. Es importante recalcar lo anterior, ya que bajo ciertos cánones se considera como valores patrimoniales aquéllos que han sido avalados previamente por una institución de corte nacional o internacional, llegando a pensar que deberían cumplir con una serie de requisitos que los hacen ser patrimonio. Si bien nos ayuda a clasificarlos, como parte del quehacer formativo de los museos debemos considerar al público, artistas y personas que interactúan de alguna manera con el espacio para que sean ellos quienes gestionen, conserven y valoren su patrimonio como algo heredado, aprehendido y reflexionado, haciéndolo parte de su agenda cotidiana. Además, podemos considerarlos como un generador de experiencias, incrementando los valores en relación con estos espacios y permitiendo heredarlos a futuras generaciones, en otras palabras, gestando de manera constante una tradición alrededor del museo.

Debemos considerar que el interés de los museos debería residir de manera general en la reflexión del participante, con el fin de evitar la imposición de un valor patrimonial. Olaia Fontal (2016, p. 418) menciona que “el patrimonio por sí mismo no tiene valor ni deja de tenerlo; es justamente el ser humano quien se lo confiere y, por ello, los valores son múltiples, cambiantes y educables.

La tradición que se ha gestado en la comunidad de la acuarela se encuentra dentro de valores patrimoniales dado que se trata de una interacción social, que al paso de los años se ha valorado y fomentado por esta misma. Habrá que puntualizar la importancia de mantener una tradición, un patrimonio. Si el proyecto del Munacua no hubiera influido en un grupo de personas, me refiero a la comunidad de la acuarela, este museo hubiese podido compararse con un mausoleo: en palabras de Theodor Adorno:

Cuando las obras se ofrecen fuera de todo contexto y simplemente amontonadas en salas museales, ese refinamiento hace en efecto más daño al arte que el mismo cajón de sastre del museo (2008, p. 159).



Figura SEQ "Figura" * ARABIC 5: Archivo Fotográfico del Munacua. (2019). Entrada del munacua [fotografía]. México.

Bajo esa idea el museo funge como un lugar donde se mantienen las piezas como trofeos sin que estas repercutan en la vida de las personas. La tradición continúa gracias al contacto directo de la *comunidad de la acuarela* con los quehaceres del museo. “En la medida que las personas no tienen un contacto directo con los bienes patrimoniales, se pierde la relación entre los ciudadanos, los valores patrimoniales y sus significados” (García Valencillo, 2015, p. 60).

Partiendo de las ideas anteriores, podemos considerar al grupo de artistas congregados en la SMA como los pioneros en la tradición de la *Escuela Acuarelista Mexicana* y al museo como el espacio en el que se dio continuidad a tal grado que el recinto funciona como depositario de este arte y al que se ha sumado toda una comunidad integrada por visitantes, investigadores, profesores y artistas que procuran el museo.

Conclusiones

A manera de conclusión, reflexionemos sobre los museos como el reflejo de una sociedad: ellos nos humanizan, representan, y están vinculados a nuestro propio desarrollo en tanto que, como agentes participantes, fomentemos la construcción de una tradición y reconozcamos a los miembros de las comunidades que los mantienen vivos. El Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo a quien hemos dedicado el presente análisis, es, por tanto, el depositario y agente de cohesión de la tradición en torno al arte mexicano en acuarela. Esta remonta sus inicios a mediados del siglo XX y a lo largo de la historia del museo y sus instituciones hermanas. Ha logrado heredar a sus participantes un sentir a la comunidad de la acuarela, mismo que le cohesiona y proyecta dentro de su devenir.

El ejemplo más claro de lo antes dicho ocurrió en 1985 cuando el museo tuvo que mudar sus instalaciones debido al colapso del edificio tras el terremoto del 19 de septiembre de ese año (Antiguo edificio del museo de la acuarela destruido por el sismo, 1985) (El museo de la acuarela desalojado, 1985). En dicha ocasión, la comunidad de la acuarela participó de manera activa en la salvaguarda de la colección, así como en los trabajos de gestión para mudar el museo a su ubicación actual (Solidaridad ante la desgracia, 1987). Algunas de las estrategias usadas por el grupo de gestores incluían regalar acuarelas de autoría de Alfredo Guati Rojo como parte de un sorteo al que tenían derecho a participar con su afiliación a la Sociedad de Amigos del Museo de la Acuarela Mexicana (Respuesta por afiliación a la sociedad de amigos, 1986). Habrá que mencionar que la situación impactó tanto a la comunidad internacional que artistas españoles donaron 100 acuarelas al museo para poder solventar los gastos de traslado (Subasta de 1986). Así, pues, tras un momento de tensión en la supervivencia del museo, la comunidad en torno al arte en acuarela sumó esfuerzos, dando pie a reafirmar la idea de que el patrimonio es de quien lo hace, procura, fomenta y hace de él parte de su vida cotidiana.

Bibliografía

- Adorno T. (2008). Prismas. *Crítica de la cultura y sociedad I*. Madrid: Akal. pp 159-170.
- Arévalo, J. (2004). "La tradición, el patrimonio y la identidad" en: *Revista de estudios extremeños*. Vol 60, N° 3, pp. 925-956.
- Archivo Histórico del Munacua. Anales del Munacua. (1985). Antiguo edificio del museo de la acuarela destruido por el sismo [fotografía]. México.
- Archivo Histórico del Munacua. Anales del Munacua. (1985). El museo de la acuarela desalojado [nota de periódico]. México.
- Archivo Histórico del Munacua. Anales del Munacua. (1962). Respuesta a la importancia y desarrollo del arte de pintar a la acuarela. [carta]. México.
- Archivo Histórico del Munacua. Anales del Munacua. (1986). Respuesta por afiliación a la sociedad de amigos [carta]. México.

Archivo Histórico del Munacua. Anales del Munacua. (1987). Solidaridad ante la desgracia [folleto]. México

Archivo Histórico del Munacua. Anales del Munacua. (1986). Subasta de acuarelas [carta]. México.

Bharat, A (2018) *Visitor to South Indian Museum. Museological context and visitor study. India*, Hyderabad, p. 107.

Cantón, V. (2009). La educación patrimonial como estrategia para a formación ciudadana en *Correo del maestro*. N° 154, pp. 31-38.

Carrillo, A. (1944). *Las galerías de pintura de la Academia de San Carlos*. México. Universidad Nacional Autónoma de México.

Definición de Tradición. (2005). *Wordreference*. Disponivel em: <https://www.wordreference.com/definicion/tradición>.

Definición de Tradición. (2019). Real Academia Española. Disponivel em: <https://dle.rae.es/tradición?m=form>.

Fontal, O. (2016). Educación patrimonial: retrospectiva y prospectos para la próxima década en: *Estudios Pedagógicos*, XLII. N° 2, pp. 415-436.

Poulot, D. (2011). *Historia de los museos en Museos y museología*, Madrid, Abada, p. 52.

Museos y Museología e identidad afro-diaspórica del Reino de Dahomey al Brasil

Diogo Jorge de Melo
Universidade Federal do Pará
diogojmelo@gmail.com

Priscila Faulhaber
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Silvilene de Barros Ribeiro de Morais
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

Resumen

A partir del tema propuesto, "Los museos como centros culturales: el futuro de las tradiciones", este trabajo analiza las relaciones entre el Reino de Dahomey y Brasil, a través de algunas representaciones de museos. Las cuales se destacan el Museo Histórico de Abomé (Benin), el *Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro* (Brasil, RJ) y el tercero conocido como la *Casa das Minas* (Brasil, Maranhão). En estos procesos, se destaca la historia de Nã Agotime, una reina africana que fue vendida como esclavizada y enviada a Brasil, donde fundó la Casa das Minas. También es evidente la presencia de un trono asignado al Dahomey en el *Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro* y su representación en este espacio. Todos estos procesos nos ayudan a comprender las relaciones sociales para la construcción de identidades, patrimonios y fratrimonios, además de hacernos entender cómo se forman las tradiciones a partir de distintos procesos. Como tenemos en estas representaciones una diversidad de núcleos culturales, que generan conexiones imaginarias entre el pasado, el presente y las perspectivas futuras.

Palabras clave: Museo, Museología, Identidad Afrodiaspórica

Resumo

A partir da temática proposta, "Os museus como núcleos culturais: o futuro das tradições", este trabalho discorre sobre relações entre o Reino do Daomé e o Brasil, por meio de algumas representações museais. Das quais se destacam o Museu Histórico do Abomé (Benin), o Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brasil, RJ) e o terreiro conhecido como a Casa das Minas (Brasil, Maranhão). Nestes processos se destaca a história de Nã Agotime, uma rainha africana que foi vendida como escrava e enviada para o Brasil onde teria fundado a Casa das Minas. Também se evidencia a presença de um atribuído trono do Daomé no Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro e sua representação neste espaço. Todos estes processos nos ajudam a entender relações sociais de construção de identidades, patrimônios e fratrimônios, além de nos fazer entender como as tradições se constituem a partir de distintos processos. Já que temos nestas representações uma diversidade de núcleos culturais, que geram ligações imaginadas entre o passado, presente e as perspectivas de futuro.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Identidade afro-diaspórica

Abstract

Based on the proposed theme, "Museums as cultural centers: the future of traditions", this work discusses the relationship between the Kingdom of Dahomey and Brazil, through some museum representations. Of which the Abomey Historical Museum (Benin), the Museu Nacional of the Universidade Federal do Rio de Janeiro (Brazil, RJ) and the temple (terreiro) known as the Casa das Minas (Brazil, Maranhão). In these processes, the story of Nã Agotime stands out, an African queen who was sold as a slave and sent to Brazil, where she founded the Casa das Minas. It is also evident the presence of an attributed Daomey throne in the Museu Nacional of the Universidade Federal do Rio de Janeiro and its representation in this space. All of these processes help us to understand social relationships for the construction of identities, heritages, in addition to making us understand how traditions are constituted from different processes. Since we have in these representations a diversity of cultural centers, which generate imagined links between the past, the present and the future perspectives.

Keyword: Museum, Museology, Afro-diasporic Identity

*Haja hoje para tanto ontem
E amanhã para tanto hoje
Sobretudo isso¹*

Este trabajo surgió de una invitación de la Dra. Luciana Meneses de Carvalho para proferir una conferencia en la *Universidade Federal de Alfenas* durante la Semana Nacional de Museos, una actividad que fue organizada por el *Museu da Memória e Patrimônio* de esta universidad². En esa ocasión fuimos invitados a discutir el tema de la Semana Nacional de Museos en el evento, con la temática - "Los museos como centros culturales: el futuro de las tradiciones" - y utilizamos algunos resultados de nuestra investigación doctoral, que en ese momento estaba en desarrollo en el Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio (interinstitucional entre la *Universidade Federal do Estado de Rio de Janeiro* y el *Museu de Astronomia e Ciências Afins*), pesquisa que desarrollava propuestas teóricas entre las religiones afro-diaspóricas con la Museología (Melo, 2020). Todos los datos surgidos a partir de los cuestionamientos que sufrimos durante el evento y de la tesis, contribuyeron significativamente a que en este trabajo se presenten resultados y discusiones más maduros con relación a los presentados durante el evento.

En este contexto, debemos recordar que el tema de la Semana Nacional de Museos de 2019 se basó en la propuesta del *International Council of Museums* (ICOM), elaborada para el Día Internacional de los Museos, celebrado en 18 de mayo. Notamos que en la propuesta temática del evento, en su documento

¹ Poema de Paulo Leminski, tomado del documento de la 17ª Semana Nacional de Museos (<http://eventos.museus.gov.br/>). Traducción libre al español "Hay hoy para tanto ayer / Y mañana para tanto hoy / Sobre todo eso".

² Evento en que se publicó una versión similar pero preliminar de este trabajo en portugués (Melo & Faulhaber, 2019).

oficial en Brasil, preparado por el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), había una referencia directa al poema del Curitibano Leminski, descrito en el epígrafe de este trabajo, y este fue un de los puntos de partida para esta discusión.

También debemos resaltar que, junto con el tema presentado anteriormente, para este trabajo agregamos la propuesta del XXVII Icofom Lam, celebrado en Guatemala, cuyo tema fue "*Museo, tradiciones y construcciones colectivas en América Latina y el Caribe. Enfoques teóricos*". Un tema que sin duda coincidía perfectamente con lo que habíamos desarrollado previamente y que nos permitió revisar esta discusión y mejorarla. Ya que sabemos que, en la mesa temática de este evento y que tenía el mismo título que el evento mismo, nos instigaba a percibir los inventos de las tradiciones, siendo ellas instituidas de forma voluntaria o involuntaria. Concepto entendido por nosotros como un proceso social de vida y supervivencia de identidad. Por lo tanto, si pensamos en las culturas afro-diaspóricas y en la Museología, ambos temas constituyen una discusión de gran valor para el área, ya que nos muestran cómo las culturas consideradas marginadas por la colonialidad son capaces de consolidar sus tradiciones y convertirse en núcleos epistémicos de resistencia.

Nuestra percepción del concepto de tradición, parte de la comprensión de que este es un proceso social fuertemente vinculado a la construcción de identidades y se forma principalmente por la constitución de discursos, que se apropian de procesos temporales, históricos o imaginarios, que generalmente son reclamados por medio de las memorias y también escondidos en procesos de olvido. Proceso que se entiende principalmente como un acto voluntario, que designa lo que debe recordarse u olvidarse, pero también tiene aspectos involuntarios, ya que está sujeto a tensiones de poder, entre otros factores. Sin embargo, debemos recordar que la atribución de un bien como patrimonial o museológico, dentro de la percepción de la tradición, debe entenderse como un producto o una acción directamente vinculada a este tema y siempre son actos de elecciones y selecciones vinculadas a ideologías y representaciones de identidades.

También nos gustaría señalar que la perspectiva de la constitución de tradiciones, cuando se trabaja desde una perspectiva de descolonización, entendida por algunos autores también como *giro decolonial*³, se puede percibir claramente como un juego de poder, donde los subordinados / colonizados siempre tienden a perder sus constituciones formadoras. Sus identidades siempre tienden a estar fuera de lugar frente a las imposiciones imperialistas y hegemónicas vigentes en el sistema mundo⁴. Tal proceso termina enmascarando y ocultando varias realidades actuales, lo que se caracteriza como una disputa injusta, pero que coloca a los subalternos en áreas fronterizas o de contacto⁵.

Un proceso que obliga a los subalternos a estar siempre en una posición de resistencia, donde el sincretismo, la reconstitución cultural y el agente hibridante⁶ están constantemente presentes. Reconstituciones que les permiten permanecer en el mundo, aunque sea de manera diferenciada, a pesar de que a menudo se

³ Según las perspectivas presentadas por Luciana Ballestrin (2013) y Fernando Coronil (2008).

⁴ Término utilizado como en Anibal Quijano (2002; 2005).

⁵ Término utilizado conforme la definición de Mary Louise Pratt (1999) y James Clifford (1997).

⁶ Término trabajado por Stuart Hall (2006).

entienden como una caracterización errónea y un empobrecimiento cultural. Estos procesos terminan constituyendo nuevas tradiciones culturales, con productos finales que se diversifican y diferencian de los eventos culturales que los originaron. De esta manera, varios segmentos culturales/étnicos distintos se vieron obligados a vivir juntos en un ejercicio de supervivencia y resistencia. Como observamos en las diferentes culturas que fueron colocadas en embarcaciones como esclavizados en África y se vieron obligados a coexistir y, en consecuencia, a resistir para permanecieran vivos frente a la esclavización⁷. Proceso directamente vinculado a la diáspora negra, descrito especialmente en el Atlántico, como lo describió Paul Gilroy (2012).

Por lo tanto, debemos entender que las culturas afro-diaspóricas (también llamadas afrobrasileñas o afro-amerindias) en Brasil, son el resultado de un complejo cultural de hibridaciones y es precisamente a partir de esta comprensión de la constitución de la tradición, que buscamos entender un poco su historicidad. Principalmente a través de la Museología, de los museos y otros espacios que reconocemos aquí como museológicos. Pensándolos junto con el flujo cultural diaspórico, ejemplificado aquí por las relaciones existentes entre los territorios de Brasil y Dahomey. También entendemos que esta relación se constituye como un estudio de caso, que en parte ejemplifica la complejidad cultural que se formó en el país en los procesos de la diáspora negra.

Sabemos que las tradiciones de las culturas/religiones afro-diaspóricas se formaron a partir de una conciencia que se basa en una concepción imaginaria de África, basada en una prerrogativa de reclamar ascendencia, que articula tácitamente con la diversidad cultural existente en estas culturas. Concepción que los hace moverse a través de varios aspectos coloniales, así como el diálogo con otras culturas, como las diversas culturas indígenas que existen en el continente americano, pero que no se adecuan en el proyecto colonial. Aspecto que, en nuestro punto de vista, se estableció a partir de un sentimiento de arrepentimiento social e inquietud, basado en una lógica del mundo que necesariamente se desarrolló a partir de una estructura predominantemente blanca y masculina, como la imposición de la forma de pensar cartesiana⁸.

Pensando en este tema, proponemos un diálogo con la Historia de las relaciones existentes entre dos territorios del Reino de Dahomey, la actual República de Benin, con Brasil, como se dijo anteriormente. Como sabemos, el vínculo histórico más evidente entre los dos territorios provino de la esclavización. Recordemos que históricamente, en el período colonial, el Reino de Dahomey estaba subordinado al Imperio Oyo⁹, y como resultado de esto, se convirtió en uno de los principales exportadores de esclavizados a Brasil. Momento histórico en el que también hubo un aumento en la importación de aceite de palma (dendê), producto económico que intentó reemplazar la esclavización

⁷ Conforme las designaciones del Movimiento Negro en Brasil, no se debe usar el término esclavo y esclavitud, siendo la terminología correcta, esclavizados e esclavización. Esclavo se reporta al sujeto privado de libertad subordinado a la voluntad de otra persona, mientras esclavizado designa las relaciones históricas y sociales evocando la responsabilidad de la opresión de los procesos de esclavitud (Harkot-de-la-Taille y Santos, 2012).

⁸ Según la presentación de Ramón Grosfoguel (2016).

⁹ El Reino de Dahomey solo se deshizo de los dominios del Imperio Oyo en los primeros años del reinado de Ghezo, que duró desde 1818 hasta 1858.

después de su prohibición, ocurrida en Inglaterra en 1807 y en Portugal en 1815. Este hecho se consolidó en Brasil en 1850, con la Ley Eusébio de Queirós.

Aunque este proceso es el más evidente y sabemos que desafortunadamente difícilmente aprenderemos en las escuelas o museos otros temas que contextualicen este proceso colonial de esclavización, debemos mencionar que hubo muchos otros aspectos históricos que contextualizan las relaciones entre Brasil y África y algunos de ellos serán señalados en este trabajo. Debemos destacar que las relaciones históricas entre estos dos territorios contribuirán para la comprensión de aquello que nombramos como "caldero colonial", el cual originó varios procesos culturales y aspectos civilizatorios y nacionalistas en Brasil. También debemos recordar que siempre tendemos, con prejuicios, a generalizar y homogeneizar a África, la cual es una percepción extremadamente errónea sobre este continente. Del mismo modo que debemos entender que todas las culturas negras han sufrido y sufren fuertemente por la imposición del racismo, que siempre los coloca en lugares de subordinación, en contextos que son borrados e inferiorizados, que generan percepciones distorsionadas sobre las culturas negras africanas y, en consecuencia, afro-diaspóricas.

Volviendo a cuestiones históricas, sabemos que el Reino de Oyo entró en un período de decadencia, perdiendo gradualmente su soberanía y fue precisamente en este contexto que el Reino de Dahomey obtuvo su independencia, ganando fuerza política y autonomía económica, principalmente porque tuvo en ese momento fuerte estabilidad de gobierno, diferente de lo que había estado sucediendo en el Reino de Oyo¹⁰. Período que más o menos entra en contexto con el reinado del Rey Agonglô del Reino de Dahomey, que duró entre 1789-1797. Rey que fue casado con la reina Nã Agotime, madre de Ghezo, quien más tarde se convirtió en rey (Figura 1). Después de la muerte de Agonglô por envenenamiento, hubo un período muy problemático que generó muchas disputas que tuvieron lugar, por ejemplo, la muerte de dos de sus hermanos, hasta que Adandozan, uno de los primogénitos de Agonglô, logró tomar el trono aun cuando aparentemente su padre no quería que ocurriera, porque había indicado a Ghezo para la sucesión de su trono, sin embargo, él era considerado muy joven en este período¹¹.



Figura 1 Ilustración histórica de Ghezo, rey del Dahomey. Recuperado de <https://pt.wikipedia.org/wiki/Guez%C3%B4>.

¹⁰ Proceso histórico presentado por Anthony I. Asiwaju (2010).

¹¹ Aparentemente, una de las razones de esta elección habría sido una recomendación oracular de Fá (mejor conocida por su nombre yoruba en Ifá).

El reinado de Adandozan duró desde 1797 hasta 1818, siendo considerado extremadamente sangriento, por haber hecho muchos sacrificios humanos, es decir, mucho más de lo que comúnmente se esperaba. También era conocido por no hacer pagamentos a los europeos. Al menos fue esta percepción la que se marcó su historia, lo que pudo haber sido una construcción simbólica de los monarcas que lo sucedieron, como señaló Ana Lucia Araujo (2011) en su artículo "History, Memory and imagination: Na Agotimé, a dahomean queen in Brazil".

Creemos que uno de los procesos que probablemente ayudó a la deposición de Adandozan fue que se negó a pagar a Francisco Félix de Souza, también conocido como Xaxá¹² (Figura 2), un mestizo de origen brasileño que fue uno de los principales traficantes de esclavizados en el período. Al cobrar su pago, fue arrestado por faltarle al respeto al rey, siendo condenado a ser sumergido en un barril de índigo para que su piel se oscureciera y perdiera así su "petulancia de blanco". Precisamente en este pasaje histórico, en prisión, Francisco Félix de Souza conoció al medio hermano del rey Adandozan, Gapê, y lo ayudó a destronar a su hermano, proporcionándole principalmente ayuda bélica. Hecho crucial para que Gapê lograra convertirse en rey, llegando a ser conocido como Ghezo¹³.

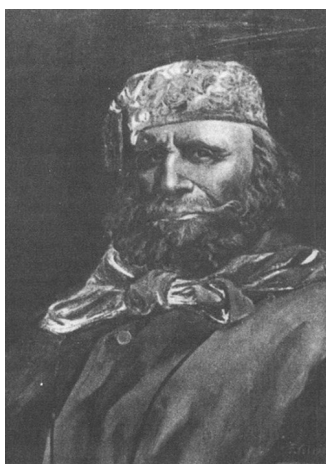


Figura 2 Ilustración del comerciante Francisco Félix de Souza. Recuperado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Francisco_F%C3%A9lix_de_Souza.

Sabemos que Adandozan fue borrado del Reino de Dahomey, incluso su nombre hasta el día de hoy no puede ser pronunciado en voz alta. Hubo varias razones que culminaron para eso, incluida su supuesta crueldad y también el hecho de que Adandozan, en la disputa de sucesión por el trono de Dahomey, vendió a varios miembros de la familia real y otros dahomeanos como esclavizados, entre ellos, Nã Agotimé, madre del futuro rey de Dahomey, el rey Ghezo. Debemos enfatizar que, a pesar de la tradición económica de vender personas esclavizadas en el Reino de Dahomey, el proceso de esclavización generalmente era realizado con enemigos conquistados, salvo algunas excepciones en las que fue utilizado como castigo¹⁴. Sin embargo, Ana Lucía Araujo

¹² El rey Ghezo le otorgó en 1821 el cargo de primer concejal y el título de Xaxá. Probablemente una corruptela creada por ser conocido por usar la expresión "ya, ya" en sus negociaciones.

¹³ Ana Lucia Araujo (2011) y Joelza Ester Domingues (2017).

¹⁴ Luis Nicolau Parés (2016) nos recuerda que los súbditos reales y todas las cosas en el reino se consideraban propiedad del rey. Lo que era visto por la población como un aspecto de protección y por eso el que vendiera a algunos miembros de la población de Dahomey era visto como algo extraño.

(2011) señala que Nã Agotime no fue ni el primero ni el último miembro de la realeza de Dahomey que fuera vendida como esclavizado. Incluso menciona que Ghezo hizo esto con sus enemigos vinculados al reinado anterior. Se cree que estos procesos de esclavización de dahomeyanos, tal vez esto contribuyera con el gran desagrado existente en el reinado de Adandozan, lo que explicaría un poco el apoyo popular recibido por Ghezo. Tampoco debemos olvidar de mencionar que este fue un período decadente de la comercialización de los esclavizados al nuevo mundo, por lo tanto, la crisis económica habría sido entonces el principal factor para la deposición de Adandozan.

Precisamente con este pasaje histórico, entendemos la comprensión de la constitución de las culturas afro-diaspóricas entre Dahomey y Brasil, que se formó a partir de la relación histórica entre estos dos territorios. Sabemos que cuando Ghezo subió al trono, una de las primeras cosas que hizo fue tratar de localizar a su madre en las rutas de esclavitud del Atlántico. Envió subordinados de confianza a varios países, incluido Brasil, para llevar a cabo la tarea de buscar a su madre y otros Dahomeanos que fueron esclavizados. Esta tarea no parece haber tenido éxito en relación con su madre. Sin embargo, Ana Lucía Araujo (2011) destaca que existen controversias históricas en este proceso, existen documentos históricos y narrativas en Benin que mencionan que Nã Agotime fue encontrada y regresó a Dahomey. La autora también cree que la búsqueda del rey Ghezo podría haber sido una propaganda política de su reinado y sus sucesores.

Comprendiendo la ocurrencia de un proceso diplomático entre Dahomey y Brasil, basado en la comercialización de esclavizados, sabemos que fueron enviados varios regalos al emperador de Brasil y uno de ellos se convirtió en un ícono, recientemente desaparecido en el incendio del *Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro*. Se trataba del trono real atribuido de Dahomey (Figura 3), el cual será objeto de algunas consideraciones en este trabajo. Según Pierre Verger (1990), este podría haber sido el trono de Adandozan, y para él el regalarlo podría haber sido un acto para demostrar la fuerza de Ghezo al olvidar a su rival, ya que hizo lo mismo con aquellos que consideraba sus enemigos políticos en el proceso de sucesión del trono de Agonglô.

De esta manera, el autor plantea la cuestión de que Ghezo condenó simbólicamente Adandozan al olvido histórico y, por lo tanto, podría ser exiliado su trono en el país donde su madre había sido esclavizada. Como hablamos, no hay muchas certezas que tengamos sobre la trayectoria de este objeto museístico de Dahomey, pero esta propuesta de Pierre Verger es muy intrigante, inclusive para comenzar a pensar en las relaciones culturales entre Brasil y el Reino de Dahomey. Sabemos que este objeto ha estado presente durante muchos años en la exposición a largo plazo del *Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro*, inclusive siendo reconocido como uno de los primeros objetos constitutivos en la colección de este museo y que durante mucho tiempo fue identificado como el trono real de Dahomey.

Ahora sabemos que esta hipótesis de Pierre Verger habría sido una opción plausible para el origen de este artefacto del Museu Nacional, como se discute en su artículo "Uma rainha africana mãe de santo em São Luís " (Verger, 1990). Sin embargo, en este mismo trabajo mencionó que no podemos decir con certeza que este era el trono de Adandozan o una réplica de algún otro trono. Inclusive mencionó que en el Museo Histórico de Abomey el único trono que no estaba representado era el de Adandozan y explicó que entre los once tronos representados, solo los últimos seis son originales y



Figura 3 Supuesto trono real de Dahomey que estuvo expuesto durante mucho tiempo en el Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro, contextualizado con otros objetos asociados con él, un cetro, una sandalia y una alforja. Recuperado de <https://www.diariodocentrodomundo.com.br>.

los otros serían réplicas, lo que puede indicar una exclusión forzada de este objeto del Dahomey. También planteó la hipótesis de que este trono era un regalo de Adandozan, que habría sido enviado al Emperador de Brasil.

Esta última suposición fue mejor detallada por Mariza de Carvalho Soares y Rachel Corrêa Lima (2013), quienes presentaron más claramente el origen de este objeto como perteneciente al conjunto de regalos enviados por Adandozan a Brasil. Proceso que ocurrió a través de su embajada, y que llegó a Bahía en 1811. Como argumento principal para el origen de este objeto, usan la carta en la que este rey describió sus dones y que menciona: *"remeto mais uma das cadeiras da minha terra"*¹⁵. Documento que sin duda se refiere a los primeros objetos africanos presentes en la colección del Museu Nacional.

Finalmente, cabe señalar que Mariza de Carvalho Soares¹⁶ mencionó que había una intención de repatriación de este objeto por el gobierno de Benin, pero debido a los hechos presentados en su investigación, acordaron que el lugar de este trono sería en el *Museu Nacional*. En una publicación más reciente de Mariza de Carvalho Soares et al. (2016), al hablar sobre la exposición que organizaron en el *Museu Nacional llamada Kumbukumbu*, estos autores mencionaron, basándose en el trabajo del historiador de arte Joseph Adandé, que esta silla sería una copia del trono del rey Kpengla (1774-1789), abuelo de Adandozan, y que hay otra copia de esta silla en exhibición en el Museo Histórico de Abomey.

Podemos decir que muchos problemas museísticos rondaron alrededor de este objeto, incluido el hecho de que durante muchos años permaneció en una pequeña sala de exposiciones en una vitrina sobre África en el Museu Nacional, al lado de la sala del trono del emperador Dom Pedro II. Aspecto que Roberto Conduru (2013) describió como un símbolo que *"repõe com recato museográfico a promiscuidade que existiu entre a senzala e a casa-grande no Brasil da Colônia e do Império"*¹⁷, como mostraremos más

¹⁵ Traducción libre - "Envío una silla más desde mi tierra".

¹⁶ Información personal.

¹⁷ Traducción libre - "restaura con modestia museológica (referente a la exhibición) de la promiscuidad que existía entre los locales de guarda de esclavizados y la gran casa en Brasil Colonial e Imperio"

adelante. Por lo tanto, podemos decir que este trono, o silla, fue un objeto, que aunque borrado durante años en la exposición del Museu Nacional, representó gran parte de la relación entre Dahomey y Brasil. Especialmente en la diplomacia que tuvo lugar entre estos dos monarcas. También representa simbólicamente que Brasil era un territorio, o mejor, un palco donde las culturas de Dahomey tenían una nueva significación y donde fueron restauradas en el proceso de la diáspora negra. Un signo primario de identidad e identificación, por ejemplo, para los practicantes de Candomblés Jeje-Mahim y Tambor de Mina. También debemos recordar que, debido al incendio del *Museu Nacional*, creemos que será muy difícil obtener nueva información sobre este objeto y los otros que componían la colección sobre África en esta institución.

También fue Pierre Verger, quien, al investigar el proceso histórico y antropológico de Daomé, mencionó haber descubierto el verdadero paradero de Nã Agotime en Brasil. Cuando visitó la Casa das Minas en São Luís en Maranhão, descubrió que muchos *voduns* vinculados a la familia real de Daomé eran adorados en este terrero¹⁸, como Zomadonu, la principal entidad que se veneraba allí¹⁹. perpetuamente por algún miembro de la familia real de Dahomey. Ya que los voduns allí presentes se referencian a las sucesiones anteriores al reinado de Agonglô. Por lo tanto, para Pierre Verger, estaba claro que la fundadora de la Casa das Minas habría sido Nã Agotimé (Tabla 1).

Tabla 1 Vínculos entre los reyes de Abomey (Dahomey) con los voduns adorados en la Casa das Minas en Maranhão. * Voduns ancestrales de los reyes de Abomey. Desarrollado con bases en Verger (1990) y Parés (2016).

Reyes de AboméV	oduns de la Casa das Minas	Vínculos con Dahomey
Voduns ancestrales	Savalu ou Azaká de Savalu*	Lo que juega el papel más importante en el culto al Tohossu, vodum de las aguas de los ríos.
	Dadaho*	Seria Agassú, el vodum de los reyes de Abomey, el Leopardo.
	Joti*H	ijo de Dadaho.
Dakodonu (1625-1650)	Dako	Rey Dakodonu.
	Aronovissava	Ahonovi Savá, hermano del Rei Dako.
Wegbadja (1650-1680)	SepazinH	ija del Rei Wegbadjá.
Akabá (1680-1708)	Zomadonu ou Tohossu	Primer hijo anormal del Rei Akabá.
	Bossu	Bossuhon, un nombre de Zomadonu.
	TogpaH	hermano de Zomadonu.
	Naiadono	Madre de Akabá, Agdajá y Hangbê.

Sin embargo, el nombre de Nã Agotime había sido olvidado en la tradición de

¹⁸ Son nombrados de "terreros" los locales de culto de las religiones afro-diaspóricas. La noción de terrero se evidencia como una representación general de los lugares de culto y socialización de los miembros de estas religiones, pero también se usa como resultado de procesos de reclamo y militancia política, de los cuales estos segmentos religiosos se llaman de "pueblo terrero".

¹⁹ El hecho ocurrió en 1948, cuando Pierre Verger fue a visitar la Casa das Minas en São Luís en Maranhão (Brasil) y habló con Mãe Andressa, la dirigente de la institución durante este período.

Agdjá (1708-1740)	Dossu	Rey Agdajá
	Koessina	Hermano del Rei Agdajá.
	Dossupê	Kpelu, Tohossu do Rei Agdajá.
	Nani	Hija del Rei Agdajá.
	Tossa e Tosse	Gemelos del Rei Agdajá.
Tegbessu (1740-1775)	Bepega	Hijo do Rei Tegbessu.
	Apojevô	Agbojahun, hijo del Rei Tegbessu.
Kpengla (1775-1789)	Desse	Hijo del Rei Kpengla.
Agonglô (1789-1797)	Agongono	Rey Agonglô.
	Naité	Naité Sedume, madre del rey Agonglô
Adandozan (1797-1818)	No tiene representación en la Casa das Minas.	—
Ghezo (1818-1858)	No tiene representación en la Casa das Minas.	—
Glegle (1858-1889)	No tiene representación en la Casa das Minas.	—
Behanzin (1889-1894)	No tiene representación en la Casa das Minas.	—
Aboliagbo (1894-1900)	No tiene representación en la Casa das Minas.	—

la Casa das Minas, que tenía referencia a su fundadora como siendo María Jesuína, una mujer esclavizada que fue liberada. Por lo tanto, la pregunta sigue siendo si este es el nombre católico de Nã Agotime. Es precisamente en estas brechas y en las incertidumbres ante las "certezas históricas", que surgen y demarcan las supuestas verdades y convicciones de las tradiciones, que apoyan la constitución de certezas, en que se construyen las identidades. Un proceso que también abarca el acto de historiar, así como en los procesos mnemónicos, que se potencializan por la complementa libertad de dominio de lo imaginario sobre lo real.

De esta manera, las representaciones de la realeza de Dahomey, a través de diferentes procesos, lograron extrapolar las fronteras territoriales de su nación de origen y entraron de una manera dolorosa pero suave en el territorio denominado Brasil. Estableciendo simbólica y culturalmente sus dominios. Territorio donde teníamos un supuesto "trono" musealizado, que podría representar el olvido de Adandozan, pero por otro, terminó exaltando la memoria y replicando una memoria cultural de Dahomey dentro del *Museu Nacional*, en Brasil. También debemos destacar la Casa das Minas, que reconocemos como un museo vivo, que aún perpetúa la cultura de Dahomey, a través del culto a los voduns, que en general son representaciones simbólicas de los antepasados de la realeza o entidades ²⁰dahomeanas vinculadas al origen de los pueblos que habitaban este territorio. Entendemos de esta manera que la Casa das Minas es como un *eco*²¹ de un grito entonado pretéritamente por Nã Agotime, que nos llega hasta el día de hoy con el vigor de una tradición construida y circunscrita desde el Dahomey en el territorio de São Luís do Maranhão en Brasil. Una cultura que se hibridó y se unió a otras tradiciones culturales contemporáneas, convirtiéndose en un símbolo del movimiento negro.

Debemos resaltar que, en este proceso histórico, presentamos tres contextos

²⁰ Se refiere a los espíritus de los antepasados y divinidades vinculadas a la naturaleza.

²¹ Eco en el sentido de una resonancia, la reverberación de algo emitido en el pasado que se reproduce y reverbera en el presente.

museísticos distintos, que se establecieron a partir de la diáspora africana negra que se sucedió entre los territorios del Reino de Dahomey y Brasil. El primero, el Museo Histórico de Abomé; después el *Museo Nacional*, como un palco paradójico del olvido y de la memoria de una cultura; y la Casa das Minas, como ya se señaló, un verdadero “museo viviente” de las representaciones de esta cultura. Este último también es un representante auténtico del proceso descrito en el comienzo de este trabajo, que entiende las tradiciones culturales como yuxtapuestas en zonas fronterizas o de contacto, donde se hibridan y constituyen nuevos procesos culturales. También podríamos incluir en esta lista varios terreros de Candomblé nombrados como pertenecientes a las culturas Jeje y Mahim. Sin embargo, la inclusión de estas unidades culturales expandiría enormemente nuestras discusiones y probablemente no podríamos dar cuenta de este universo. Por ello, agregamos un bono al incluir otros procesos culturales relacionados con la literatura y el carnaval, que abordaron la relación entre Brasil y el Reino de Dahomey.

En este contexto, debemos señalar que, por más que la Casa das Minas haya intentado permanecer cerrada a otras interferencias culturales, incluso podría estarse condenando al llamado “suicidio cultural”, este terrero (local de culto) museo también está fuertemente inmerso en los procesos de hibridación cultural. Por ejemplo, en sus ritos se pueden identificar diferentes influencias culturales, como el catolicismo y las influencias de la cultura Nagô. Muchos de los voduns adorados en este terrero son ejemplos de esto, así como los sincretismos existentes. Por ejemplo, tenemos el caso del vodum Zomadonu cuya festividad se celebra en conjunto con la Fiesta de lo Divino (Ferretti, 2013).

Continuando con nuestro trabajo y entrando en nuestra percepción de la Museología y los Museos, debemos resaltar que nos basamos principalmente en las percepciones presentadas por Mário Chagas (2017). El autor que analiza una fórmula que él mismo creó y que fue el tema del ICOM y la Semana Nacional de Museos en 2013, “Museo (Memoria + Creatividad) = Cambio Social”, donde con relación a esta proposición, mencionó que:

Se há uma certeza em relação aos museus no mundo contemporâneo é da que eles fazem parte do reino do incerto, no qual arte, magia, filosofia, ciência, técnica e política estão juntas e misturadas. É isso! Provisoriamente, passo a considerar o museu como arca de possibilidades, como o reino do humano e de todas as suas tensões e contradições, passo a considerar que o principal desafio do museu e da museologia é estar “in-mundo”.

Viver a tensão entre ser e não ser é o próprio museu (...) os museus são potência, pontes, portais e janelas, são energias criadoras capazes de ir além de si. Eles podem ser aparelhos ideológicos do Estado? Podem. Podem ser espaços de consagração e celebração da historiografia oficial? Podem. Podem ser templos da arte capturada? Podem.

A rigor, os museus podem ser tudo isso e ainda mais e podem mesmo ser “metamorfoses ambulantes” e o “oposto” de tudo aquilo que foi dito antes (...) museus também podem ser espaços de luta, de resistência, de produção do novo; podem ser práticas sociais contaminadas de vida e contrárias à dominação e destruição da vida física, psíquica e espiritual. Por essa vereda, vale pensar os museus como territórios do “e” e não como espaços do “é”. (Chagas, 2017,

Debido a esta percepción, no tenemos dudas sobre el reconocimiento de Casa das Minas, así como de varios terreros formados por las religiones afro-diaspóricas, como pertenecientes al espectro museológico y, en consecuencia, reconociéndolos como museos, incluso sin haber sufrido procesos de intervención que son nombrados “patrimonialización” y “musealización”. Por lo general, tendemos a rechazar o menospreciar a los terreros como lugares de saber, de conocimiento, de memoria y patrimonio²³, lo que de hecho no es del todo coherente con la realidad de estos lugares, que fueron y son oprimidos por los agentes de la colonialidad, quienes introdujeron fuertes concepciones racistas en nuestras concepciones sociales. Un ejemplo de esto es muy claro cuando aceptamos fácilmente la Catedral de *Notre Dame* en París como un museo, como un lugar de valorización cultural, mientras descartamos y negamos las representaciones simbólicas de nuestros terreros o de los pequeños templos que están más próximos a nosotros.

Otra razón para adoptar la definición de Mário Chagas (2017) es porque estamos buscando formas no convencionales de estructuración los museos, que están fuera del estándar de la museología normativa, que según el autor es una Museología inmersa en las certezas de una científicidad presente en sus argumentos técnicos, que no se reconoce como la construcción de discursos políticos e ideológicos. Por lo tanto, buscamos una museología comprensiva, que busque una praxis museística que adopte otra práctica política, estableciéndose en la poética²⁴ y en las predisposiciones para combatir las injusticias y prejuicios sociales.

Logramos resaltar un poco de esta percepción en el Museo Histórico de Abomey (Figura 4), que tiene una característica interesante, por ser una estructura museística fuertemente colonizada, ya que fueran los franceses que lo erigieron como museo. Sin em-

²² Traducción libre – “Si hay una certeza en la relación entre los museos en el mundo contemporáneo, es que ellos son parte del reino de lo incierto, en que el arte, la magia, la filosofía, la ciencia, la técnica y la política están unidas y mezcladas. ¡Es eso! Provisionalmente, empiezo a considerar el museo como un arca de posibilidades, como el reino de lo humano y todas sus tensiones y contradicciones, empiezo a considerar que el principal desafío del museo y la museología es estar “in-mundo”. / Vivir la tensión entre ser y no ser es el museo en sí (...) los museos son potencias, puentes, portales y ventanas, son energías creativas capaces de ir más allá de sí. ¿Pueden ser dispositivos ideológicos del estado? Ellos pueden. ¿Pueden ser espacios para consagración y celebración de la historiografía oficial? Ellos pueden. ¿Pueden ser templos del arte capturado? Ellos pueden. / Estrictamente hablando, los museos pueden ser todo esto y más e pueden ser “metamorfosis andantes” y lo “opuesto” de todo lo que se ha dicho antes (...) los museos también pueden ser espacios de lucha, resistencia, producción lo nuevo; pueden ser prácticas sociales contaminadas con la vida y contrarias a la dominación y destrucción de la vida física, mental y espiritual. A lo largo de este camino, vale la pena considerar los museos como territorios del `e` y no como espacios del `es`.”

²³ Este es un término acuñado por Mario Chagas (2016) y que fue discutido y profundizado en la tesis de Diogo Jorge de Melo (2020). Este término es una alternativa al uso del término “patrimonio”, considerado altamente opresivo para nuestro contexto de trabajo.

²⁴ Por poética nos referimos a un sin número de conocimientos culturales, epistemes distintas presentes en diferentes formas de ver el mundo, así como a la Ciencia, que es solo una más entre muchas formas de entender el mundo. De esta manera, utilizamos la instancia poética utilizada por Luis Rufino (2007), quien menciona que la poética está presente en su Pedagogía de las Encrucijadas “(...) emerge, desde de un diálogo cosmopolita (cruzado) con innumerables sabidurías y gramáticas que históricamente han sido subordinadas. Es decir, se producen como no posibilidades ya que están sistemáticamente desacreditadas. La dimensión poética, que aquí debe leerse como un cruce (referente a las encrucijadas) con la problemática epistemológica, revela la imposibilidad de separación entre ser, saber y sus formas de producción del lenguaje. Así, la aparición de otras gramáticas también impregna la dimensión política de las defensas de la vida en su diversidad (...)” (p.46 – traducción libre).

bargo, se observa, en su base estructural, que el proceso de musealización se consolidó a partir del Palacio Real de Dahomey y que este conjunto arquitectónico todavía tiene una fuerte presencia de una instancia de lo sagrado, lo que nos hace vincularlo con su tradición cultural fundadora. A pesar de estar establecido en un concepción de *museología normativa*, la instancia de lo cultural activo y sagrado todavía se faz necesariamente presente. Especialmente cuando sabemos que los descendientes de la familia real aún realizan sus rituales en ese espacio. Ya que se abren concesiones, incluso para el uso de objetos presentes en este museo que están musealizados, pero que tienen significados mágicos religiosos, así como todavía se hacen las reverencias al ingresar en las tumbas de djeho, dentro de los palacios de Glele y Ghezo, donde los visitantes adentran descalzo y con las cabezas desnudas.²⁵

En relación al *Museu Nacional de la Universidade Federal do Rio de Janeiro*, debemos resaltar que a pesar de que la *museología normativa* ha reinado por completo en este espacio, la presencia de objetos del Reino de Dahomey en su exposición, aunque sea imperceptiblemente para los visitantes y para muchos de sus profesionales, marca la existencia de una relación entre estos dos territorios en algún momento de la historia. Proceso que fue enmascarado por la deformidad perceptiva que tenemos sobre África, como se dijo anteriormente, generalizándola e incluso en muchos casos demonizándola o entendiéndola como un lugar maldito. Realidad que diverge drásticamente cuando nos enfrentamos con la diversidad y la riqueza cultural vinculada a este continente, incluso cuando miramos sus representaciones en Brasil.



Figura 4 Viste de Museo Histórico de Abomey. Recuperado de <https://moma.org/directory/musee-historique-d-abomey/>

Roberto Conduru (2013), en un análisis de la exhibición del Museu Nacional, a cerca del año de 2001, ejemplifica un poco de este proceso, cuando menciona:

A proximidade entre a representação da África e as salas dos Embaixadores e do Trono, um dos poucos recintos remanescentes do aparato simbólico-arquitetônico da única monarquia que existiu nas Américas, repõe com recato museográfico a promiscuidade que existiu entre a senzala e a casa-grande no Brasil da Colônia e do Império, além de remeter ao incômodo problema da escravidão, em um Império que pretendia ser uma extensão sul-americana da civilização europeia. A vizinhança de uma das circulações verticais do edifício coloca cotidianamente para a instituição o desafio de pensar a presença

²⁵ Consideraciones presentadas por Lynne Ellsworth Larsen (2017).

africana no Brasil contemporâneo.²⁶ (Conduru, 2013, p. 214)

Lo que el autor en este extracto está dispuesto a revelar en relación a exhibición es que existió en este museo una representación cultural de dominación, existente entre África y Brasil o entre colonizadores negros y blancos colonizados. Concepción a la cual estarían dispuestos dos tronos reales, generando una relación de un intermedio discursivo racista, en el sentido de que esta es representación extremadamente vaga y genérica del África. A este respecto, entendemos que solo el hecho de que el supuesto trono de Dahomey está allí, se constituye simbólicamente como un objeto de resistencia y existencia, a pesar de que pocas personas pueden entender o percibir esta representación. Debemos destacar que la propuesta de la exposición "Kumbukumbu: África, memoria y patrimonio" fue un intento de romper con esta concepción de la exhibición pretérita del *Museu Nacional*, como fue presentada por Mariza de Carvalho Soares *et al.* (2016). La autora mencionó que este nuevo proceso de exhibición está en conformidad con la ley brasileña de número 10.639 / 2003, que determina la enseñanza de la Historia Africana y la Cultura Afrobrasileña, logro puede entenderse como una herramienta didáctica de ayuda para maestros.

Elucidando la cuestión de los objetos del museo de Dahomey en esta institución, recordamos una conversación que tuvimos con un sacerdote de Candomblé sobre la tradición Jeje-Mahim²⁷ - cuando hablamos sobre el incendio en el *Museu Nacional*, se arrepintió espontáneamente del hecho y después se refirió a la pérdida de los objetos que existían allí y dijo que recordaba del trono de un rey de Dahomey que existía en este museo. Mencionó que cuando fue el museo lo encontró extraño, como un taburete de madera y que no le había dado mucho valor, pero que hoy entendía la importancia de este objeto y tenía muchas ganas de poder volver a verlo nuevamente. Por lo tanto, esta aparente falta de comprensión del simbolismo de este objeto de museo, luego se convirtió en un proceso de identidad, entendiéndolo como un agente de resistencia cultural y como una representación cultural que se refiere a la tradición de su religión. Se observó así en la narración de este sacerdote, que un objeto completamente extraño se transformó en algo que lo representaba social y culturalmente.

Con relación a Casa das Minas (Figura 5 y 6), un terrero que entendemos como museo, o entendemos como un espacio único para la memoria y actualización de una tradición, ya que tiene sus orígenes en la cultura de Dahomey se convierte como en fuerza para nuestra comprensión de las tradiciones culturales aquí cuestionadas. Este terrero/museo es un lugar que nos cuenta sobre África, o más bien sobre las Áfricas, principalmente sobre el Reino de Dahomey, pero también sobre Brasil, sobre el racismo, los procesos de esclavización y varias otras relaciones sociales y culturales. Lugar que estuvo marcado culturalmente por la presencia de una reina africana, que probablemente fundó ese templo y nos dejó su legado, a través de su eco, que reverbera su cultura y reafirma su existencia.

²⁶ Traducción libre – "La proximidad entre la representación de África y las salas de exposición de los Embajadores y el Trono, son unos de los pocos recuerdos del aparato simbólico-arquitectónico de la única monarquía que existió en América, restaura la promiscuidad que existía entre los locales de guarda de esclavizados y la gran casa en Brasil de la Colonia e Imperio, además de referirse al incómodo problema de la esclavización, en un Imperio que pretendía ser una extensión sudamericana de la civilización europea. El vecindario de una de las circulaciones verticales del edificio plantea un desafío diario para que la institución piense en la presencia africana en el Brasil contemporáneo."

²⁷ Esta nación de Candomblé tiene una fuerte conexión con la cultura de Dahomey.

Proceso que coloca la Casa das Minas como un lugar de resistencia frente a los procesos coloniales, principalmente por representar genéticamente una mujer negra y africana, que colocó en este espacio sus riquezas epistémicas, sus conocimientos, que estructuran otra forma de percibir y comprender el mundo. Hecho ejemplificado por la concepción y la fuerza de los venerados vodunes, así como sus danzas y ritos en general. Nã Agotime y la Casa das Minas nos muestran que el proceso de la diáspora negra contribuyó singularmente a nuestra formación social y cultural, ayudándonos a comprender que este conocimiento es parte de la constitución de nuestras tradiciones y que somos dignos de él y que debería ser parte de nuestras representaciones culturales, patrimoniales o fratrimoniales.

Nã Agotime también está representada simbólicamente en otros dos procesos culturales distintos de los museos, pero podemos considerar que también tienen aspectos similares a ellos, la literatura y el carnaval. Procesos que nos ayudan a percibir el potencial de su eco y que nos posibilitan a comprender la constitución del imaginario social sobre esta personalidad histórica, así como los reconocimientos de identidades e incluso la constitución de tradiciones que los circunscriben.

Destacamos que su historia fue descrita en la literatura por Judith Gleason (1970), quien hizo una novela histórica, fuertemente documentada, que cuenta la trayectoria de la vida de Nã Agotime, en el libro *"Agotimé, her legend"*²⁸. También sabemos que ella fue la base de al menos tres enredos de escuelas de samba. Del *Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo de Rio de Janeiro*²⁹, que en 1984 presentó la trama *"O Xaxá de Ajudá e a Rainha Mina do Maranhão"*. También tenemos el enredo de la *Escola de Samba Grêmio Recreativo da Beija Flor de Nilópolis*, que llevó a *Marques de Sapucaí* en 2001 la trama *"A Saga de Agotimé, Maria Mineira Naé"*, y ella también fue referenciada en el enredo de 2007 de la misma escuela de samba, llamado *"Áfricas: do berço real à corte brasileira"*.



Figura 5 Imágenes del terrero de la Casa das Minas, fachada.
Recuperado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_das_Minhas.

²⁸ Traducción libre - "Agotimé, su leyenda".

²⁹ Era una escuela de samba fundada en Rio de Janeiro en el barrio de Fazenda Botafogo por los compositores Candeia, Nei Lopes, Wilson Moreira y Mestre Darcy do Jongo, en el 08 de diciembre de 1975. Una iniciativa para rescatar los valores originales de la samba, que estaban perdiendo como consecuencia del Carnaval comercial.



Figura 6 Imágenes del terrero de la Casa das Minas, pasillo interno.
Recuperado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Casa_das_Minas.

Estos procesos muestran cómo Nã Agotime se convirtió en un símbolo de la negritud y del movimiento negro, junto con otras personalidades históricas como Zumbi dos Palmares. Su historia también apoya simbólicamente las tradiciones culturales africanas en Brasil, siendo tan complejo que Pierre Verger, al analizar la samba de la primera escuela mencionada, dijo: *"O rei Guezo, fornecedor de escravos, e Xaxá de Souza, que o expedía e vendia ao Brasil, curiosamente ambos tornaram-se, assim, aos olhos de descendentes de africanos, os símbolos da afrobrazilidade"*³⁰ (VERGER, 1990, p.158). Abajo encontramos la letra de la samba enredo *"O Xaxá de Ajudá e a Rainha Mina do Maranhão"* del *Grêmio Recreativo de Arte Negra Escola de Samba Quilombo de Rio de Janeiro*:

Mãe África
Terra da soberana Agotimé
Mãe de Guezo
E mulher de Agonglo
Rei do Daomé
Que um certo dia
Adandozan
Se apoderou do trono
E vendeu a rainha
Pra São Luís do Maranhão
Mesmo escravizada
A rainha difundiu
O culto do vodu Zomadone
Que deu origem
À Casa das Minas do Brasil
Enquanto aqui isso se passava
O brasileiro Félix de Souza prosperava

Lá em Daomé
Incrementava aquela Nação
Se tornado o pioneiro
Do povo Tambom

³⁰ Traducción libre - "El rey Ghezo, un proveedor de esclavos, y Xaxá de Souza, que lo enviaron y lo vendieron a Brasil, curiosamente ambos se convirtieron, a los ojos de los descendientes africanos, en símbolos de afrobrazilidad".

Ao rei Guezo impôs sua influência
Desenvolveu toda a sua experiência
Que o rei chegou lhe outorgar
O título de "Xaxá do Ajudá"³¹

La declaración de Pierre Verger nos muestra que la tradición construida en torno a la figura de Nã Agotime se formó a través de procesos de negociación, donde su historia como esclavizada borra, o redime, otras relaciones esclavistas existentes en la relación entre el Reino de Dahomey y Brasil, porque su hijo, el rey Ghezo, y el propio Francisco Félix de Souza ganaron una exención simbólica de culpabilidad. Por lo tanto, Ana Lucía Araujo (2011) acierta cuando entiende que este proceso histórico fue una propaganda de gran efecto político para una mejor percepción de su reinado frente a la instauración de la crisis del comercio de esclavizados.

Con respecto a la trama de la Escola de Samba Beija Flor, averiguamos que las representaciones de Ghezo y Francisco Félix de Souza no se destacan en la letra de este samba enredo. Sin embargo, debemos mencionar la existencia de varias controversias y problemas señalados por Sérgio Ferretti (2013), que también indican construcciones o un intento de reconstruir tradiciones e identidades sobre Nã Agotime. Según este autor, la trama se desarrolló desde dos puntos de vista, el libro de Judith Gleason y las narraciones de la chaman (pajé) Zeneida Lima, quien en ese momento se autoproclamó como tataranieta de Nã Agotime. En este sentido, Sérgio Ferretti (2001) lamentó las elecciones de la escuela de samba, que prefirió las narrativas de Zeneida que las del libro de Gleason, por considerarlo mejor fundamentado, además de otras investigaciones científicas sobre el tema. El autor explicó que Nã Agotime no dejó descendientes en Brasil y que la abuela de Zeneida tuvo una pequeña participación en Casa das Minas en la década y 1960, pero que perdió su vínculo con este terrero. Podemos decir, entonces, que el eco entonado por Nã Agotime al constituir uno de los pilares de la afrobrasileña reverberó y se convirtió en algo totalmente diferente de lo que hubiera sido el grito genético pronunciado por esta reina de Dahomey.

Para una mejor comprensión de los procesos presentados, la siguiente letra de la samba enredo "A Saga de Agotimé, Maria Mineira Naé" de la Escola de Samba Grêmio Recreativo da Beija Flor de Nilópolis:

Maria Mineira Naê
Agotime no clã de Daomé
e na luz dos seus Voduns
Existia um ritual de fé
Mas isolada do reino um dia
escravizada por feitiçaria
Diz seu vodum que do seu culto

³¹ Letra de la samba retirada de Pierre Verger (1990). Traducción libre - Madre África / Tierra de la soberana Agotimé / Madre de Ghezo / Y la esposa de Agonglo / Rey de Dahomey / Que un día / Adandozan / Se apoderó del trono / Y vendió a la reina / A São Luís do Maranhão / Mismo esclavizada / La reina se extendió / El culto al vodu Zomadone / Que dio origen / A la casa de Minas de Brasil / Mientras esto se sucedía / El brasileño Félix de Souza prosperó / En Dahomey / Aumentó esa nación / Se convirtió en el pionero / De la gente Tambom / El rey Ghezo impuso su influencia / Desarrolló toda su experiencia / Que el rey vino a concederte / El título "Xaxá do Ajudá".

Um novo mundo renasceria
Vai seguindo seu destino (de lá pra cá)
Sobre as ondas do mar
o seu corpo que padece (bis)
Sua alma faz a prece
pro seu povo encontrar
Chegou nessa terra santa
Bahia viu a Nação Nagô-ô-ô
e através dos orixás
O rumo do seu povo encontrou
Brilhou o ouro, com ele a liberdade
Foi pra terra da magia
Do folclore e tradição
Um buquê de poesia
A casa das minas
É o orgulho desse chão
Sou Beija-Flor
e o meu tambor
Tem energia e vibração
Vai ressoar em São Luiz do Maranhão³²

No fue el acaso que Ana Lucía Araujo (2011) cuando habló de Nã Agotime mencionó, que ella y otras personalidades históricas afrobrasileñas, como Zumbi, Chico Rei y João Cândido, a pesar de haber contribuido para la memoria de la esclavización y la reestructuración de la "Historia oficial de Brasil", terminaron teniendo trayectorias históricamente problemáticas, debido a las pocas evidencias históricas existentes sobre ellos. Sin embargo, la autora reconoce y destaca Nã Agotime, cuando menciona:

Como miembro femenino de la realeza de Dahomey que fue enviada como esclavizada a las Américas, Agontimé encarna las conexiones entre Brasil y el antiguo Reino de Dahomey. Mientras que en Benin, la promoción de intercambios recíprocos reforzó la importancia política de las familias reales de Dahomey que perpetraron el tráfico atlántico de esclavización, para millones de afrobrasileños, de quienes sus antepasados vivieron como esclavizados y hoy representan 50% de la población brasileña, Agontimé es un símbolo de agencia, una fuente de orgullo y autoestima.³³

³² Traducción libre - Maria Mineira Naê / Agotime en el clan Dahomey / y a la luz de sus vodunes / Hubo un ritual de fe / Pero aislado del reino un día / esclavizado por brujería / Habló tu vodun que de su culto / Un nuevo mundo renacería / Sigue su destino (desde allí hasta aquí) / En las olas del mar / tu cuerpo sufriente (bis) / Tu alma dice la oración / para que tu gente encuentre / Llegó en esta tierra santa / Bahia vio la Nación Nagô-ô-ô / y a través del orixás / El curso de su gente encontró / El oro brilló, y con ellos la libertad / Fue para la tierra de la magia / Del folclore y tradición / Un ramo de flores de poesía / La casa das minas / Es el orgullo de este piso / Soy Beija-Flor / y mi tambor / Tiene energía y vibración / Resonará en São Luiz do Maranhão

³³ Texto original en inglés - "As a woman member of the Dahomean royalty who was sent into slavery to the Americas, Agontimé incarnates the connections between Brazil and former Kingdom of Dahomey. Whereas in Benin, the promotion of these reciprocal exchanges reinforces the political importance of Dahomean royal families who perpetrated the Atlantic slave trade, for millions of Afro-Brazilians, whose ancestors lived under slavery and today represent 50 per cents of Brazilian population, Agontimé is a symbol of agency, a source of pride, and self-esteem." (Araujo,

Para terminar, volviendo al poema de Leminski, que comprendemos que esta pequeña historia de la diáspora negra africana, nos hace percibir el tiempo como intenso y tenso, construido por la disputa y el choque de poder. Como el proceso que ha traído por la fuerza Nã Agotime a Brasil como esclavizada. Una historia que hoy se constituye por medio de reliquias culturales materiales e inmateriales, que fueron encontradas por varios interlocutores, como Pierre Verger y hasta en las memorias, los saberes y en las prácticas culturales de las sacerdotisas de la Casa das Minas. Lo que nos muestra que el intento de explicar el tiempo y la realidad, como la Museología pretende lograr, debe ser visto como un ejercicio de incompletitud, una quimera que se establece circunstancialmente, que se manifiesta con la concepción de proposiciones de verdades circunstanciales, que agrupamos y moldamos para constituir nuestra identidad y tradiciones, con base en las circunstancias que juzgamos como verdaderas.

Es precisamente por no ser conscientes de este proceso, que este trabajo nos lleva a una pregunta sobre las bases de la Museología, cuál es la selección, el proceso de elección, el recuento de información, que termina erigiendo lo que está condenado al olvido y lo que debería ser recordado, según lo establecido en la *museología normativa*. Sin embargo, si abogamos por una *museología comprensiva*, podemos percibir que hay realidades, objetos y procesos que son enmarcados en el ámbito del olvido, pero que *gritan, resuenan, se escuchan como un eco y transmitan*, para ser reconocidos y valorados en los procesos culturales. En este sentido, entendemos que la *Casa das Minas* y los terreros, en general, son museos vivos, lugares de resistencia, porque resisten y existen ante el *sistema mundo* que quiere borrarlos y, en consecuencia, nos muestran procesos de asombro, como la percepción de la cultura de Dahomey como parte constitutiva de la cultura brasileña.

Bibliografía

Dahomean Queen in Brazil. En Toyin Falola, & Sati U. Fwatshak (Eds.), *Beyond Tradition: african women and their cultural spaces*. (pp. 45–68). Trenton, NJ: Africa World Press.

Asiwaju, A. I. (2010). Daomé, país iorubá, Borgu (Borgou) e Benim no século XIX. En J. F. A. Ajayi (Ed.). *História Geral da África VI: África do século XIX à década de 1880*. (pp. 813-841). Brasília: UNESCO.

Ballestrin, Luciana. (2013). América Latina e o giro decolonial. *Revista Brasileira de Ciência Política*, n.11, p. 89-117.

Chagas, Mario. (2016). Patrimônio é o caminho das formigas. En Maurício Barros de Castro, & Myriam Sepúlveda dos Santos (Eds.), *Relações raciais e políticas de patrimônio*. (pp.141-163). Rio de Janeiro: Azougue Editorial, Coleção Museu Afrodigital Rio.

Chagas, Mario. (2017). Museu, memória, criatividade e mudança social. En Pablo Gobira, Marcos Paulo Rolla, Yuri Simon de Silveira, & Flávia Lemos (Eds.), *Refletindo sobre a cultura: política cultural, memória universidade: publicação do Programa Institucional de Extensão em direitos à produção e ao acesso à arte e à Cultura*. (pp. 114-137). Belo Horizonte: EdEEMG.

Clifford, James. (1997). Museum as contact zones. En James Clifford, *Routes. Travels and translation in the late Twentieth Century*. (pp. 188-219). Cambridge: Harvard University Press.

Conduru, Roberto. (2013). A África de dois museus nacionais no Rio de Janeiro. En Roberto Conduru, *Pérolas negras primeiros fios: experiências artísticas e culturais nos fluxos entre África e Brasil*. (pp. 211-218). Rio de Janeiro: Ed Uerj.

Coronil, Fernando. (2008). Elephants in the américas? Latin american post colonial studies and global decolonization. En M. Morna, E. D. Dussel, & C. A. Jáuregui, *Coloniality at Large: Latin America and the postcolonial debate*. (pp. 396-416). Durham e Londres: Duke University Press.

Domingues, Joelza Ester. (2019, janeiro, 29). *Francisco Félix de Souza: brasileiro, mestiço e traficante de escravo na África* [Entrada de blog]. Disponível em <https://ensinarhistoriajoelza.com.br/francisco-felix-de-souza-traficante-de-escravos/>.

Ferretti, Sérgio. (2001). Beija-Flôr e a Casa das Minas. *Boletim da Comissão Maranhense de Folclore*, n.18, p. 8-9.

Ferretti, Sérgio. (2013). *Repensando o sincretismo*. São Paulo: Edusp: Arché.

Gilroy, Paul. (2012). *O Atlântico negro: modernidade e dupla consciência*. São Paulo: Ed. 34; Rio de Janeiro: Universidade Cândido Mendes e Centro de estudos Afro-Asiáticos.

Gleason, Judith. (1970). *Agõtímé, her legend*. Nova Iorque: Viking Press.

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*, v. 31, p. 25-49.

Hall, Stuart. (2006). *A identidade cultural da pós-modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A editora.

Harkot-de-La-Taille, Elizabeth, & Santos, Adriano Rodrigues dos. (2012). *Sobre escravos e escravizados: percursos discursivos da conquista da liberdade*. III Simpósio Nacional Discurso, Identidade e Sociedade.

Larsen, Lynne Ellsworth. (2017). *The historic Museum of Abomey: exhibiting colonial power e post-colonial identity*. *Museum international, ICOM*, v.69, p.108-117.

Melo, Diogo Jorge de. (2020). *Festas de encantarias: as religiões afro-diaspóricas e afro-amazônicas, um olhar fratrimonial em museologia*. Tese de Doutorado, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Melo, Diogo Jorge de, & Faulhaber, Priscila. (2019, maio). *Identidade afro-diaspórica, os museus e a Museologia: constituições de tradições entre o Reino do Daomé e o Brasil*. *Anais da XI Semana Nacional de Museus na Unifal*, Alfenas, Minas Gerais, Brasil, p. 14-33.

Parés, Luis Nicolau. (2016). *O rei, o pai e a morte: a religião Vodum na antiga costa dos escravos na África Ocidental*. São Paulo: Comoanhia das Letras.

Pratt, Mary Louise. (1999). *Os olhos do império: relatos de viagem e transculturação*. Bauru, SP.: Editora da Universidade do Sagrado Coração.

Quijano, Aníbal. (2002). Colonialidade, poder, globalização e democracia. *Novos Rumos*, v.17, p. 4-28.

Quijano, Aníbal. Colonialidade do poder, Eurocentrismo e América Latina. En Edgardo Lander (Ed.), *A colonialidade do saber: eurocentrismo e Ciências Sociais. Perspectivas Latino-Americanas*. (pp. 107-130). Buenos Aires: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales.

Rufino, Luiz. (2017). *Exu e a pedagogia das encruzilhadas*. Tese de doutorado, Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Faculdade de Educação, Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, Brasil.

Soares, Mariza de Carvalho, & Lima, Rachel Corrêa. (2013). A Africana do Museu Nacional: história e museologia. En Camilla Agostini (Ed.), *Objetos da escravidão: abordagens sobre a cultura material da escravidão e seu legado*. (pp. 337-359). Rio de Janeiro: 7Letras.

Soares, Mariza de Carvalho, Agostinho, Michele de Barcelos, & Lima, Rachel Correa. (2016). *Conhecendo a exposição Kumbukumbu do Museu Nacional*. Rio de Janeiro: Museu Nacional, Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Verger, Pierre. (1990). Uma rainha africana mãe de santo em São Luís. *Revista USP*, n. 6, p. 151-158.

La “Imprenta de Sibaja”: testimonios visuales de la intelectualidad liberal. Cambio de siglo e identidades locales en la ciudad de Alajuela, 1865-1901

Adrián Chaves Marín y Pamela Soto Cartín
educacion@mhcjs.go.cr / psoto@mhcjs.go.cr
Museo Histórico Cultural Juan Santamaría

Costa Rica

Resumen

La museología es una disciplina que requiere de una continua revisión y enriquecimiento, razón por la cual demanda de los aportes de estudios interdisciplinarios. Mediante esta propuesta de investigación, se integran teorías y metodologías que surgen del análisis de la colección: “Imprenta de Sibaja”, custodiada por el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, Costa Rica. En dicha colección se conservan testimonios de su producción gráfica, de finales del siglo XIX e inicios del XX, los cuales representan las mentalidades de las elites gobernantes y empresariales de la ciudad de Alajuela, durante la coyuntura histórica citada. De esta manera, se procede con el análisis visual y teórico de tales impresos, a la luz de los aportes de la historia de las mentalidades colectivas y teoría de la imagen. Mediante este estudio, se busca aportar elementos para el análisis de las identidades locales y su visibilización en las instituciones museísticas.

Palabras claves: museología, cultura impresa, historia de las mentalidades, teoría de la imagen, iconología, análisis de imágenes, identidades locales.

Resumo

A museologia é uma disciplina que exige não só revisão mais também desenvolvimento contínuo, causa pela qual exige contribuições interdisciplinares ao estudo. Coerente com essa proposta de pesquisa, surgem e são integradas as teorias e metodologias que surgem da análise do acervo: “Imprenta de Sibaja”, salvaguardada pelo Museu Histórico Cultural Juan Santamaría, Costa Rica. Esta coleção preserva testemunhas da produção gráfica, desde o final do século XIX até o início do século XX. Coleções representam as mentalidades das elites dominantes e empresariais da cidade de Alajuela. Desse modo, prosseguimos com a análise visual e teórica das formas, à luz das contribuições da história das mentalidades coletivas quanto da teoria da imagem. Este estudo, busca fornecer elementos para a análise das identidades locais e sua visibilidade nas instituições museológicas.

Palavras-chave: museologia, cultura impressa, história das mentalidades, teoria da imagem, iconologia, análise de imagens, identidades locais.

Abstract

Museology, as a disciple, requires ongoing revision and enrichment through interdisciplinary studies and collaboration. With this research proposal, theories and

methodologies, based on the analysis of "Imprenta de Sibaja" collection, housed at Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, Costa Rica, are being integrated. Such collection conserves testimonies of graphic production, from the late XIX and early XX centuries, which represent the ruling and business elites found in Alajuela City during those years. Thus, a visual and theoretical analysis of the printed material is carried out, in the light of the significant history contributions of the collective thinking and the theory of the image. By means of this research, it is aimed to contribute useful elements to analyze local identities and their visibility in museum institutions.

Keywords: museology, print culture, history of mentalities, image theory, iconology, image analysis, local identities.

I. Introducción: ¿Una imprenta en un museo?

El 4 de diciembre de 1974, mediante la Ley No. 5619 de la República de Costa Rica, se creó el Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, en la ciudad de Alajuela, con el propósito de recuperar, custodiar, conservar y divulgar el patrimonio histórico de la Guerra de 1856-1857, para mantenerla vigente en la memoria colectiva de las y los costarricenses. Dicho proceso histórico es de especial relevancia para el país, debido a que desde finales del siglo XIX, se le considera como el origen y fundamento de la nacionalidad costarricense.

A raíz de esta misión institucional, desde 1981, el MHCJS creó un sello editorial, para dar a conocer diversas investigaciones académicas y creaciones literarias, relacionadas con los procesos históricos aludidos. Desde la creación de esta editorial, la administración del museo se propuso implementar su propio taller de impresión, para cumplir a cabalidad con sus objetivos educativos y de divulgación de conocimientos. Por dicha razón, a finales de 1982, la Junta Administrativa de la institución, gestionó la compra de las maquinarias de impresión que pertenecieron al taller tipográfico: la "Imprenta de Sibaja", que cerró sus operaciones en 1969.

Dicha imprenta, fue la primera empresa de esta naturaleza que brindó sus servicios en la ciudad de Alajuela, la cual operó ininterrumpidamente, desde 1865. Por tal motivo, las maquinarias e insumos de impresión que adquirió el MHCJS, además de su valor utilitario, representan parte de las memorias e identidades de la localidad. Debido a la relevancia material y simbólica de estos recursos, la institución retomó en 2019, el proceso de inventario de los objetos que integran la colección "Imprenta de Sibaja", con la finalidad de presentarlos a sus públicos, mediante una propuesta expositiva que combine dos guiones e investigaciones museísticas:

- a) una investigación histórica, que muestra la trayectoria de esta familia de impresores locales, durante poco más de un siglo, y
- b) otra investigación técnica, que describe las maquinarias y de más insumos de impresión de los antiguos talleres tipográficos.

Producto del inventario y la citada investigación histórica, para efectos de esta exposición museísticas, se evidenció que, además de las maquinarias y recursos para la impresión tipográfica, el MHCJS adquirió una importante evidencia de

la producción visual publicitaria del taller familiar de los Sibaja, que data de finales del siglo XIX e inicios del XX. Tales testimonios impresos, constituyen el objeto de estudio de esta propuesta teórica-museológica, debido a que representan fuentes primarias, que posibilitan el análisis de las diversas mentalidades manifiestas durante el período, especialmente, la influencia de las elites intelectuales liberales, que a partir de las décadas de 1870 y 1880, impulsaron la modernización del espacio urbano de la ciudad de Alajuela.

Las imprentas significaron uno de los aportes más valiosos de la modernidad, debido a sus cualidades para la difusión de ideas, mediante la distribución de libros, periódicos y afiches, entre otros materiales visuales, que propiciaron la asimilación y el debate de argumentos políticos, ideológicos y culturales. De esta manera, la producción impresa de los talleres tipográficos de la "Imprenta de Sibaja", registrada entre las fuentes consultadas, hasta 1901, la emisión de múltiples discursivas e imaginarios gráficos, identificados con la implementación de patrones urbanos – cosmopolitas – de convivencia social, entre una ciudadanía local, habituada a los estilos de vida rurales y/o campesinos.

Con el ánimo de visibilizar tales transformaciones socioculturales en la ciudad de Alajuela, entre finales del siglo XIX e inicios del XX, el presente estudio ofrece una vista del contexto histórico en el que inició operaciones la "Imprenta de Sibaja", en el marco de los procesos civilizatorios que implementó la intelectualidad liberal costarricense, durante el período aludido. Seguidamente, para la comprensión de los imaginarios racionales de "orden y progreso", que inspiraron a dichas intelectualidades hegemónicas, se procede con un breve esbozo teórico, en torno a la llamada "Historia de las mentalidades", cuyo diálogo con algunos fundamentos de las "Teorías de la imagen", permiten identificar ciertas representaciones de la modernidad en los espacios públicos o de convivencia ciudadana, expresadas mediante las fuentes impresas consultadas.

Para el análisis de tales testimonios visuales, se emplearán algunas de las metodologías iconológicas, inscritas dentro de la llamada *Historia del arte contextualista*. Tales procedimientos de análisis visual profundizan en los contextos históricos que rodean a las producciones artísticas, más allá de los aspectos formales; razón por la cual, resultan útiles para la comprensión de las motivaciones en las representaciones discursivas y simbólicas de la modernidad, implícitas en las mencionadas fuentes impresas analizadas. Finalmente, posterior al análisis iconográfico e iconológico, de algunos volantes publicitarios emitidos desde la "Imprenta de Sibaja", durante la coyuntura del cambio de siglo, se presenta un apartado conclusivo, que valora la relevancia museológica del estudio de las representaciones visuales impresas, con perspectiva histórica, para la comprensión y visibilización de su incidencia, dentro de los procesos de constitución de las culturas e identidades locales.

II. Modernización urbana de la ciudad de Alajuela: cultura impresa e imaginarios civilizatorios, 1870-1901

Durante la segunda mitad del siglo XIX, la ciudad de Alajuela experimentó un acelerado crecimiento urbano, resultado de la influencia de las ideas ilustradas y modernizantes de las elites liberales gobernantes, que procedieron a la racio-

nalización de espacios en el centro histórico de la ciudad, mediante la apertura de servicios públicos seculares: autoridades militares y carcelarias, educación, salubridad e higiene ciudadana, comunicación, disfrute de las artes, entre otros. Esta representación de los espacios públicos, incidieron directa e indirectamente, dentro de los procesos de constitución de las identidades locales, las cuales en el período se asociaron con patrones étnicos y de consumo europeos, como símbolos de progreso, civilización y nacionalismo.

La apertura de la "Imprenta de Sibaja" en Alajuela, alrededor de 1865, fue un importante antecedente de la modernización urbana en el centro histórico de la ciudad. El consumo de materiales visuales impresos: educativos e informativos, indica cierto grado de alfabetización entre las y los pobladores, así como el desarrollo de actividades de convocatoria pública, religiosas y seculares, que derivaron en sentidos de pertenencia comunitaria, que a la postre fraguaron en identidades locales. Con el propósito de dilucidar el impacto de la producción visual impresa en los citados procesos de urbanización, en el presente apartado se describe dicha relación, desde los procesos de formación del Estado costarricense, desde la coyuntura independentista de 1821, hasta el esplendor del período liberal, entre 1870 y 1901; por lo que se visibilizan los orígenes de una cultura impresa nacional, replicada mediante los talleres tipográficos locales.

En efecto, tras la firma del acta de independencia de las naciones centro-americanas en Guatemala, en 1821, el naciente Estado costarricense demandó de la emisión de materiales impresos, razón por la cual, en 1830, el empresario capitalino, Miguel Carranza Fernández, importó la primera prensa de impresión del país: "Imprenta La Paz". Tras el arraigo de una cultura impresa nacional, asociada con el despegue capitalista que propició el cultivo y comercialización del café, se emprendió la modernización urbana de la ciudad de San José, a partir de la década de 1850. Durante el gobierno de Juan Rafael Mora Porras (1849-1859), culminó la centralización del poder estatal en la capital, mediante la reestructuración de las Fuerzas Armadas y la construcción del Palacio Nacional, como sede del Gobierno. Además, se levantaron edificios e infraestructura pública: centros educativos y hospitalarios, acueductos y cañerías, caminos y alumbrado público – lámparas de canfín–, entre otras, conforme los cánones arquitectónicos europeos de la época (Fallas Santana, 2016).

En este contexto de modernización y consumo de impresos en la capital, entre 1865 y 1867, el empresario y comerciante alajuelense, Joaquín Sibaja Martínez, importó las primeras máquinas de impresión a la ciudad, con lo que inició una larga tradición familiar y local de tipógrafos, impresores y artistas gráficos, que se gestó alrededor de la "Imprenta de Sibaja". Este personaje gozó una posición económica privilegiada, en una sociedad predominantemente agraria; fue músico y funcionario de gobierno, hasta 1885, en la Dirección General de Telégrafos. En la "Imprenta de Sibaja", se imprimieron periódicos de estimable contenido político, como "El Cencerro", que circuló entre 1867 y 1868, bajo la dirección del intelectual liberal alajuelense, León Fernández Bonilla. También, desde 1883 se emitió el rotativo "El Tambor", dirigido por Teófilo Sibaja García, hijo mayor del citado empresario tipográfico (Molina Jiménez, 2002).

Sibaja Martínez lideró la empresa familiar, hasta su fallecimiento en 1905. La

dirección de los talleres de impresión tipográfica recayó en su hijo mayor, quien tenía amplia experiencia en las artes gráficas, debido a que desde 1880, fundó la fábrica de sellos “La costarricense”, primera empresa de esta naturaleza en el país, la cual operó como apéndice de la “Imprenta de Sibaja”. La labor de esta fábrica fue reconocida con la *medalla de plata especial*, que otorgó la “Primera Exposición nacional” de 1886, como estímulo a las artes, la agricultura y la industria local, como antesala de la “Exposición Universal” de París, en 1889. Teófilo Sibaja García, falleció en 1922, por lo que el legado familiar fue retomado por su hermano, José Joaquín Sibaja García, quien, pese a no contar con experiencia en los oficios gráficos, permaneció al frente de la empresa hasta 1969, poco tiempo antes de su fallecimiento (Molina Jiménez, 2002).

La actividad de la “Imprenta de Sibaja”, entre 1870 y 1901, coincide con el esplendor del llamado período liberal costarricense, iniciado, tras la coyuntura del Golpe de Estado de abril de 1870, que lideró el General Tomás Guardia Gutiérrez (1870-1876 y 1877-1882), primer militar de carrera que asumió la Presidencia de la República. Entre 1859 y 1870, Costa Rica expresó continuas crisis políticas y militares, debido a las limitaciones que impuso el Ejército al Poder Ejecutivo. El General Guardia, sin embargo, contó con el apoyo de las elites cafetaleras de San José, inspiradas por las ideas modernizantes de la ilustración europea; un grupo de profesionales liberales ilustrados e intelectuales, autonombrados como la *Generación del Olimpo*, quienes emprendieron un proyecto civilizatorio, que giró en torno a la construcción del ferrocarril al Caribe, con el ánimo de que la economía nacional, superarse sus resabios coloniales y precapitalistas (Díaz Arias, 2014).

Esta innovación en los transportes amplió el dominio territorial del Estado, mediante el comercio directo y expedito del café hacia los mercados europeos y el oeste de los EE. UU. Además, demandó de ingentes esfuerzos materiales y simbólicos, que identificaran a las y los habitantes de la nación, con este proyecto socioeconómico y cultural, inspirado en los imaginarios positivistas de *orden y progreso*. Para dicho fin, durante las décadas de 1870 y 1880, las autoridades estatales implementaron una serie de reformas civiles, iniciadas con la Constitución Política de 1871 –vigente hasta 1949– que incluyó el Capítulo de Derechos y Garantías Individuales. Los sucesivos gobiernos militares-liberales de Próspero Fernández Oreamuno (1882-1885) y Bernardo Soto Alfaro (1885-1889), ahondaron en este proyecto civilizatorio ilustrado, mediante iniciativas estatales como la delimitación de la autoridad de la Iglesia Católica, programas de alfabetización e instrucción públicas y la modernización de espacios urbanos, entre otras (Morales García, 1995).

En este contexto de racionalización en la administración estatal, las ciudades adquirieron especial importancia, material y simbólica, debido a que se concibieron como escenarios del progreso y la convivencia *civilizada*. Las elites políticas e intelectuales liberales asimilaban costumbres y estilos de vida urbanos, inspiradas en las grandes ciudades occidentales; así que tales imaginarios cosmopolitas, contrapuestos a los entornos rurales (artesanos, obreros y campesinos), profundizaron las asimetrías existentes entre el *Valle Central* y la periferia costarricense, validada incluso, por criterios étnicos y culturales. Las ciudades se convirtieron en el epicentro de la función pública del Estado, representada en edificios de gobierno, obras de ingeniería civil, plazas, parques, teatros, monumentos, entre otros espacios de encuentro ciudadano (Fumero Vargas, 2005).

La representación de tales procesos civilizatorios en los espacios públicos urbanos también demandó importantes esfuerzos ideológicos, los cuales se expresaron mediante la afirmación de sentidos de pertenencia ciudadana y/o nacionalistas. Por consiguiente, la intelectualidad liberal-militar, procedió a la búsqueda de referentes históricos que cohesionaran a la población. Debido a la ausencia de una lucha militar por la independencia de la nación en 1821, los hechos de la guerra contra la presencia filibustera en Nicaragua, entre 1856 y 1857, se identificaron como la génesis de la nacionalidad costarricense. La llamada desde entonces, "Campaña Nacional", inspiró múltiples narrativas gloriosas, entre las que destacó la de la figura de Juan Santamaría, un joven y empobrecido soldado alajuelense, proclamado héroe de la patria, cuya estatua en bronce de gran formato, esculpida y fundida en Francia, se develó en Alajuela en 1891, como fuente de inspiración e identificación para los sectores sociales subalternos (Molina Jiménez, 2002).

Por su parte, la modernización urbana del centro histórico de Alajuela inició entre 1875 y 1879, durante la construcción del edificio del Cuartel de la ciudad, bajo la dirección y diseño del arquitecto francés, Gustave Casalini. Esta imponente obra de dos plantas, levantadas con mampostería de piedra y ladrillo construido, figuró como un hito arquitectónico y de la autoridad militar en la ciudad. La combinación de elementos estéticos neoclásicos, característicos de los edificios públicos de la época, con criterios estructurales de las antiguas fortalezas militares, posibilitaron que en los alrededores del inmueble, se gestaron múltiples edificaciones y rituales, civiles y seculares, los cuales giraron en torno a los imaginarios liberales de la nación y las instituciones estatales (Cartín Estrada, 2018).

Entre las décadas de 1880 y 1890, las autoridades del municipio local y el poder estatal invirtieron considerables recursos en el levantamiento de importantes obras civiles como: la inauguración del primer tanque, acueducto y cañerías en 1880, el Hospital San Rafael en 1883, el Instituto de Alajuela en 1887, el Parque Central, entre 1890 y 1892, la Cárcel entre 1890 y 1894, y el Cementerio General en 1895, entre otras obras y servicios públicos de educación, salubridad y control social. Los avances en infraestructura pública en la ciudad de Alajuela la posicionaron como la segunda en importancia del país, después de la capital. Además, fue una muestra de los criterios estéticos, intelectuales y de consumo de las elites liberales, representados en los espacios públicos, los cuales incidieron en la socialización, vida cotidiana e identidades locales (Villegas Hoffmeister, 2006).

III. Historia de las mentalidades y Teoría de la imagen: representaciones visuales de la intelectualidad liberal

Para el análisis de mensajes y significados de los testimonios visuales de la "Imprenta de Sibaja" que custodia el MHCJS, la presente propuesta museológica sugiere un diálogo teórico entre la llamada *Historia de las mentalidades*, con respecto a ciertos aspectos de los estudios icónicos de la conocida *Teoría de la imagen*. Mediante la mencionada hibridación teórica y metodológica, se aspira a reconocer en dichas fuentes, ciertas características de los imaginarios civilizatorios y de clase, característicos de los pensamientos liberales y positivistas, que caracterizaron las intelectualidades que emprendieron los procesos de modernización urbana de la ciudad de Alajuela, a partir de la década de 1880.

La llamada *Historia de las mentalidades*, deriva de la tradición historiográfica francesa, reconocida como la *Escuela de los Annales*. Mediante tales estudios, se privilegian los análisis de los procesos económicos y las estructuras sociales, desde distintas herramientas y conceptos, provenientes de múltiples disciplinas sociales, como la sociología, economía, antropología, arqueología, el psicoanálisis, entre otras, que trascendieron la investigación histórica, más allá de la tradicional metodología positivista de revisión y crítica documental. De este modo, el análisis de los mencionados testimonios visuales, se complementarán con la valoración de sus contenidos y contexto histórico, conforme las cosmovisiones de sus emisores y percepciones, a partir de las experiencias de sus receptores.

En correspondencia con los análisis del medievalista francés, Georges Duby, el concepto de Historia de las mentalidades enriqueció los estudios de la historia social, mediante la implementación de disciplinas auxiliares, especialmente la lingüística. Duby definió a la *Historia de las mentalidades* como: *las respuestas que las distintas sociedades habían dado, sucesivamente, a la interrogación permanente del ser humano, a propósito del universo que les engloba y de su destino*. Así, el autor identificó tres categorías o "duraciones" mentales: a) las de un grupo social determinado, reconocibles mediante testimonios individuales, b) las que identifican a múltiples colectivos sociales, sujetas a ciertas coyunturas políticas y socioeconómicas, y c) los "cuadros mentales" más resistentes al cambio, vigentes durante siglos y generaciones: sistemas de creencias que condicionan las actitudes y conductas de individuales y colectivas (Ríos Saloma, 2009).

Conforme estas definiciones y categorías de análisis, la *Historia de las mentalidades* estudia, en primer lugar, el lenguaje, debido a las múltiples relaciones existente entre las ideas y el vocabulario, razón por la cual, los procesos de comunicación verbal cambian, continuamente, a través del tiempo. En segundo lugar, se sitúa el estudio de las imágenes, derivadas de mitos y creencias, cuyo carácter simbólico, incide en una lenta variación, de una época a otra, de un entorno cultural al otro. Finalmente, como tercera herramienta teórica-metodológica en el estudio de las mentalidades, se presenta la iconografía, derivada de la creación artística, entendida como la recreación del conocimiento, verbal y simbólico recibido, pero también transformado por iniciativa del artista, en función, no sólo de su propio espíritu, sino también de los medios culturales y sociales en los que se encuentra inserto (Ríos Saloma, 2009).

A la luz de tales fundamentos teóricos, el estudio de las intelectualidades urbanas que propiciaron las producciones visuales de la "Imprenta de Sibaja", en la coyuntura de finales del siglo XIX e inicios del XX [...] *se sitúa en el punto de conjunción de lo individual con lo colectivo, del tiempo largo y de lo cotidiano, de lo inconsciente y lo intencional, de lo estructural y lo coyuntural, de lo marginal y lo general*. El nivel de la *Historia de las mentalidades* es el de lo cotidiano y de lo automático, lo que escapa a los sujetos individuales de la historia porque es revelador del contenido impersonal de su pensamiento. Es decir, corresponde las nociones de *estructuras mentales* formuladas por historiadores como Jacques Le Goff y Pierre Nora (Pargas López, 2018).

Sin embargo, investigadores como Roger Chartier y Alain Boureau, cuestionaron los abordajes ideológicos y estructuralistas, que imperaron hasta entonces en la *Historia de las mentalidades*, por lo que introdujeron ciertos conceptos que

cimentaron la llamada *Historia cultural*. Fundamentalmente, dicha sustentación teórica, señala que las mentalidades son equiparables a "*imaginarios colectivos*", es decir, comportamientos y representaciones sociales inconscientes. Así, con base en los escritos de Émile Durkheim y Pierre Bourdieu, Roger Chartier se refirió a las representaciones colectivas como *el modo en que el grupo piensa de sí mismo en su relación con objetos que lo afectan y establece como necesaria la premisa de considerar la naturaleza de la sociedad y no la de los individuos*. Propuso, abrir el camino hacia una historia de los sistemas de creencias, de valores y de representaciones de una época o de un grupo:

En vez de ponernos imaginariamente en el lugar de los primitivos que estudiamos, y de hacerlos pensar, como lo haríamos nosotros si estuviéramos en su lugar, cosa que sólo puede llevarnos a hipótesis casi siempre falsas, esforcémonos por evitar nuestras propias costumbres mentales e intentemos descubrir las costumbres de los seres primitivos, a través del análisis de sus representaciones colectivas y de las relaciones entre esas representaciones (Pargas López, 2018, p. 110).

De acuerdo con esta argumentación, Chartier aspira a la construcción de un objeto histórico distinto al de la historia intelectual clásica; la de la mentalidad siempre colectiva que regula, sin explicitarse, las representaciones y los juicios de los sujetos en sociedad, es decir, el impacto de las representaciones en el espacio social. Conforme estas definiciones del objeto de estudio de la *Historia de las mentalidades*, es posible señalar que los procesos de modernización urbana de la ciudad de Alajuela, entre finales del siglo XIX e inicios del XX, corresponden a la representación en los espacios públicos, de las múltiples narrativas racionalistas y modernizantes, expresadas por las intelectualidades liberales hegemónicas de su época. Tales transformaciones materiales, constituyen el fundamento de un proyecto civilizatorio, en el que los estilos de vida cosmopolitas de las ciudades, ilustradas, se contraponen a la "barbarie" de los entornos rurales.

En dicho contexto, los testimonios visuales de la "Imprenta de Sibaja", responden a tales imaginarios civilizatorios, expresados mediante distintos símbolos y significados, representados en los espacios públicos, durante la coyuntura del cambio de siglo. Más allá de los análisis diacrónicos que se puedan realizar de las imágenes u otros sistemas de representación desde un enfoque puramente histórico, la *Teoría de la imagen* ofrece, dentro de sus criterios analíticos, la posibilidad de reinterpretar dichos análisis mediante múltiples variables de perspectiva, que buscan responder la pregunta del porqué, el origen de su naturaleza. Es decir, en este estudio, los supuestos de la *Teoría de la imagen* refuerzan y complementan los planteamientos teóricos o búsquedas históricas desde el enfoque de la *Historia de las mentalidades*. Este enriquecimiento teórico-metodológico, se realiza mediante un estudio visual, que se articula desde criterios específicos ya establecidos, y que son pertinentes a la hora de analizar y valorar las imágenes dentro de su contexto, el sujeto que la produce, quién las observa y el objeto de estudio pre identificado.

La Teoría de la imagen le permite al investigador sumergirse en las distintas dimensiones icónicas de la imagen para poder estudiarla a profundidad; como lo menciona Justo Villafañe en su texto Introducción a la Teoría de la imagen, la naturaleza icónica de esta supone tres variables impres-

cindibles que componen su esencia y que determinan su proceso de producción: a) todas parten de una selección de la realidad, b) tienen un repertorio de elementos fácticos y c) se producen mediante la sintaxis -manifestación de orden-; en resumen, toda imagen está configurada por y desde un referente real. Estos tres elementos, según Villafaña, son la columna vertebral de la composición de la imagen, y son los que determinan sus cualidades específicas. Al mismo tiempo, estos también dilucidan uno de los aspectos conceptuales más importantes a la hora de entender la definición de imagen dentro de dicha teoría, y es que estas variables surgen a partir de dos grandes procesos: el de la percepción¹ y el de representación² (Villafaña, 2006).

La afirmación de que toda imagen se constituye por sistemas de representación, que explican una estructura de relaciones entre elementos homólogos del contexto real que rodea al sujeto que le da origen, permite visualizar la importancia que tiene el aspecto social en la producción de las imágenes, especialmente, si se tiene en cuenta que la representación intrínseca en la imagen sugiere el *carácter construido y artificial de las distintas formas de la vida*, una combinación entre lo que se percibe y lo que se construye por convención (Mitchell, 2009).

Cuando se habla del análisis visual e histórico de la producción impresa, es importante recalcar ciertos aspectos conceptuales que enmarcan su definición: las imágenes son estímulos visuales que también provienen de los productos culturales visibles, en otras palabras, son entes artificiales fabricados por el ser humano; la producción impresa analizada dentro de este estudio será entendida como imágenes exógenas públicas –es decir, pertenecen a la cultura de masas–, concepto desarrollado por Román Gubern en su libro *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. En dicho texto, R. Gubern recalca la necesidad sociológica que contienen las imágenes públicas, debido a su condición como instrumentos que educan sobre la conducta de las masas urbanas desde un punto de vista comercial –desarrollo capitalista– y político –desde el consenso social y orden público–. Estas imágenes son alabadas en función de los criterios sociales dominantes, especialmente por el hecho de tener como soporte al espacio público, siendo este utilizado, por lo general, como el lienzo comunicativo de los poderes económicos y políticos provenientes de las burguesías (Gubern, 1987).

La sociodinámica del espacio urbano y las producciones impresas, se caracteriza por el poder de sugestión e influenciabilidad que los mensajes emanados emplean sobre las masas, en donde la difusión ilimitada de mensajes permite un gran alcance social, en este caso, tanto de un público primario –las clases altas–, como el secundario –clase media o baja–. La decodificación de las imágenes se da por medio del pensamiento divergente, en donde se crean conexiones de pensamiento a partir de un referente ya conocido –la realidad–, por lo que la composición de los impresos, mediante elementos, tanto icónicos como literarios, favorecen el proceso comunicativo: para el receptor, no es enteramente necesario saber leer o hablar un mismo idioma, para recibir parte del mensaje.

¹ Según Justo Villafaña (2006), la percepción se define, dentro de la Teoría de la imagen, como las operaciones de selección, abstracción y síntesis de la realidad mediante elementos pertinentes según los intereses del emisor dentro de su contexto.

² La representación es entendida dentro de esta propuesta, como un proceso que no busca cambiar la realidad, sino mantener ciertos grados de identidad de esta, obteniendo así elementos configurantes con la finalidad de enunciar los objetivos específicos del emisor, que se derivan de su proceso perceptivo.

Por lo tanto, los mensajes expresados en los testimonios de la “Imprenta de Sibaja”, durante la coyuntura del cambio de siglo, entrañan diversos imaginarios de las intelectualidades liberales del período, que abogaron por la modernización urbana, mediante la asimilación de discursivas eurocéntricas, como negación de los estilos de vida rurales y/o campesinos. La distribución, consumo y aceptación de tales discursivas civilizatorias, se expresan en los volantes publicitarios, de convocatoria a actividades ciudadanas seculares, en distintos espacios públicos de la ciudad de Alajuela y alrededores. Tales testimonios visuales, denotan el ímpetu liberal, de exaltar las bondades de la modernidad; la ciencia, la tecnología y el espectáculo, entre otros. La reiteración de dichos mensajes, culminaron en su aceptación ciudadana, expresadas mediante identidades locales y nacionales. El uso de tales fuentes materiales, para su interpretación visual, se expondrá en el siguiente apartado metodológico.

IV. Iconología e interpretación visual: metodologías de análisis en perspectiva histórica

En este apartado, se explican los principios metodológicos que orientan el análisis de los testimonios visuales de la “Imprenta de Sibaja”, en la coyuntura del cambio de siglo, como la representación simbólica, de los imaginarios de la intelectualidad hegemónica liberal. Con esta finalidad, se profundiza en los principales aportes de la llamada *metodología iconológica*, descrita desde la primera mitad del siglo XX, por el teórico e historiador del arte de origen alemán, Erwin Panofsky. Los planteamientos de dicho autor, dentro de la metodología iconológica, se enmarcan en la historia del arte contextualista, en donde el análisis visual se expresa de manera sincrónica, siendo vertical y estructural, por lo que busca profundizar en el contexto que rodea a la producción visual y los sujetos involucrados, más allá de los aspectos formales que la componen.

Aunque Panofsky desarrolla sus propuestas dirigiéndose a las obras de arte, es posible realizar paralelismos entre las mismas y la producción visual -específicamente, las imágenes exógenas públicas-, esto ya que las imágenes se pueden entender como pensamientos que revelan las actitudes básicas de una nación, un período, una clase social, creencia religiosa o filosófica. En síntesis, Panofsky propone encontrar el porqué de ciertas imágenes y actitudes, en relación con determinadas situaciones históricas (Panofsky 1962). En su libro *Estudios sobre la iconología*, el autor sistematizó, desde 1939, el método por medio de la esquematización de los tres niveles de significado en la imagen: a) *Nivel pre iconográfico*, b) *nivel iconográfico* y c) *nivel iconológico*.

Cuando se hace referencia al nivel pre iconográfico, se describe al análisis de todo aquel objeto o acción que se encuentra en la dimensión puramente formal de la imagen, es un proceso descriptivo del contenido relacionado a los motivos visuales –línea, color, forma, volumen, composiciones–; para llegar a este, Panofsky propone utilizar la experiencia práctica del autor que desemboca en el reconocimiento, en combinación con la práctica de la investigación en cuanto a

la historia del estilo.³ La imagen logra ser interpretada en el nivel iconográfico, es aquí en donde el autor propone una especie de análisis de los significados convencionales como gestos por medio de la historia de los tipos⁴ :

El análisis iconográfico, que se ocupa de las imágenes, historias y alegorías, en vez de motivos, presupone, desde luego, mucho más que la familiaridad con objetos y acciones que adquirimos a través de la experiencia práctica. Presupone una familiaridad con temas o conceptos específicos, tal como han sido transmitidos a través de las fuentes literarias, hayan sido adquiridos por la lectura intencionada o por la tradición oral (Panofsky, 1962, p. 48).

En el último estadio de dicha metodología, el nivel iconológico, Erwin Panofsky, plantea pasar del significado convencional de una imagen –como en el nivel iconográfico–, al significado intrínseco, es decir, indagar en las intenciones del autor tanto en sus condicionamientos culturales, como en su psicología personal. Dentro de este punto es necesario recalcar la importancia de comprobar las afirmaciones que se realicen acerca de la imagen y el objeto de estudio, con documentos que testifiquen sobre las tendencias políticas, poéticas, religiosas, filosóficas y sociales de la personalidad, período o país que se estén investigando (Panofsky, 1962).

El estudio de las imágenes mediante dicha metodología permite profundizar los procesos comunicativos de la sociedad; el arte, el lenguaje, los mitos y ritos, comprobar que no fungen como copias de la realidad, sino como representaciones de esta, entender que son vehículos de contenido intelectual. Todas estas dimensiones le dan a la imagen valor antropológico, no se puede escribir sobre las identidades sin tener presente las múltiples funciones que la sociedad y la cultura le otorgan a la imagen visual. La representación, por medio de la producción visual, no pueden separarse de su finalidad y de las necesidades demandadas por la sociedad que la consume: si bien las interpretaciones que surgen del análisis de imagen son abiertas, permiten el acercamiento al pasado con todos sus matices.

V. Testimonios visuales de la “Imprenta de Sibaja”: miradas de un cambio de siglo

Los procesos de comunicación social han demandado de diversos medios, con el propósito de divulgar sus mensajes. Previo a las sustantivas innovaciones en las tecnologías de la comunicación audiovisual, desde inicios del siglo XX, los impresos constituían el medio más eficaz para la convocatoria ciudadana. Durante la primera mitad del siglo XIX, en Costa Rica se emplearon los bandos y hojas volantes. Los bandos no son otra cosa que papeles manuscritos, dirigidos a la población en general. Se colocaban en lugares públicos: entradas principales de

³ Según E. Panofsky (1962), se refiere a la indagación por medio de los estilos visuales: de qué forma, en qué condiciones históricas diferentes, objetos y acciones eran expresados a través de formas.

⁴ De acuerdo con los planteamientos de Erwin Panofsky (1962) se hace alusión a qué tipo de forma, en qué condiciones históricas diferentes, temas o conceptos específicos fueron expresados por objetos y acciones.

las escuelas, iglesias, o cerca de la plaza del pueblo. También se ubicaron en las galleras y en otros sitios de reunión. Contienen una o varias páginas. La mayoría de las veces, los bandos eran leídos por el cura de la localidad, durante los oficios religiosos, o por uno de los alfabetos de la villa o la aldea. Buena parte de la información se distribuyó, oralmente, entre los pobladores (Vega Jiménez, 1995).

Posterior a la introducción de la primera imprenta, desde 1830, se difundieron las hojas volantes, para informar a la ciudadanía, en torno a temas de interés social y político. Además, circularon comunicaciones tendientes a prevenir epidemias o a controlar problemas de salud que afectaban a la población. Por ejemplo, en 1832, la Imprenta "La Paz" en San José, reimprimió una información, acerca de un *método de curar la viruela en los diversos grados en que se presenta*, traído de Nicaragua por el especialista Gregorio Guerrero, y un año más tarde, la imprenta "La Merced", también de la capital, difundió como volante, una *receta preparatoria contra el "Cólera morbus" y toda pestilencial dolencia*. Ambos materiales se difundieron gratuitamente, debido a la importancia sanitaria que conllevan (Vega Jiménez, 1995).

Las hojas volantes, por lo tanto, revisten de especial interés durante el período de afirmación de una cultura impresa nacional, debido a la inmediatez con la que llega a sus públicos meta. Su diseño visual, requería de mensajes breves y concisos, de impacto e interés para sus consumidores. Los mensajes fueron diversos, pero convocaban a la ciudadanía a distintas actividades sociales, y el acatamiento de normativas, leyes y protocolos, emitidos desde las múltiples posiciones de autoridad: militar, civil, científica, educativa, médica, religiosa, entre otras. Bajo esta premisa de convocatoria y autoridad, en este apartado se presenta el análisis de algunas hojas volantes, impresas en los talleres tipográficos de la "Imprenta de Sibaja" durante la coyuntura del cambio de siglo, por lo que predominan celebraciones religiosas, promociones en comercios urbanos, espectáculos públicos y el consumo de tecnologías, entre otras actividades de convocatoria civil, ubicadas en el centro de la ciudad de Alajuela y comunidades rurales vecinas.

Cuadro N°1

UBICACIÓN DE CLIENTES DE LA "IMPRESA DE SIBAJA", 1887-1904

Lugar	Clientes	%	Impresos	%	Promedio
Ciudad de Alajuela	94	66,2	182	55,7	1,9
Distritos aledaños	16	11,3	41	12,5	2,6
Grecia	8	5,7	19	5,8	2,4
Atenas	5	3,5	5	1,5	1,0
Naranjo	3	2,1	7	2,2	2,3
Poás	3	2,1	5	1,5	1,7
Ciudad de Alajuela	94	66,2	182	55,7	1,9
Ciudad de Heredia	2	1,4	3	0,9	1,5
Santa Bárbara	5	35,0	47	14,4	9,4
San Mateo	1	0,7	1	0,3	1,0

Lugar	Clientes	%	Impresos	%	Promedio
San Antonio de Belén	1	0,7	2	0,6	2,0
San Joaquín de Flores	1	0,7	4	1,2	4,0
Ciudad de San José	3	2,1	11	3,4	3,7
	142	100 %	327	100%	2,3

Fuente: Molina Jiménez, Iván. *Una imprenta de provincia: el taller de los Sibaja en Alajuela (1867-1969)*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2002; p. 115.

El cuadro N°1, elaborado por el historiador costarricense Iván Molina Jiménez, muestra la totalidad de afiches, volantes y demás impresos que custodia el MHCJS, como parte de la colección: "Imprenta de Sibaja". De los datos presentados, se deduce que la clientela de dicha empresa, entre 1887 y 1904, fue predominantemente urbana, sin embargo, existe un importante registro de testimonios visuales, dirigidos a comunidades rurales, lo que evidencia un creciente consumo de materiales impresos en estas comunidades. El predominio de hojas volantes es síntoma de una continua programación de actividades de convocatoria masiva, comercial, social, religiosa, educativa y entretenimiento. A continuación, se presenta una breve muestra de seis hojas volantes de dicha colección, que muestran la influencia de los imaginarios y discursos de la modernidad, difundidos desde las intelectualidades liberales hegemónicas, durante finales del siglo XIX e inicios del XX. Se advierte que, el próximo apartado corresponde a los resultados del análisis iconológico, desarrollado por los autores.

- Curiosidad ante lo exótico: miradas hacia los otros (fig. 1)



Ilustración 1 Colección Imprenta de Sibaja: MHCJS, sin fecha.

La primera imagen corresponde al anuncio de una actividad de convocatoria social. El encabezado: ¡*Gran novedad del siglo XX!* se refiere a la llegada de una novedad a la ciudad de Alajuela, de un enano; un hombre proveniente de un lejano lugar, posiblemente de algún territorio colonial ultramarino europeo. El anuncio de esta actividad, como novedad del nuevo siglo, es indicador de una reiteración y/o afirmación de los procesos de modernización urbana de la ciudad, acaecidos en el período. Expresa, además, cierta cercanía intelectual, con las grandes ciudades europeas, debido a la fascinación y curiosidad –científica– que despierta en las y los consumidores *el otro, lo exótico, lo sobrenatural*. Aquello que es *diferente* a la *normalidad* burguesa, se convierte en objeto de estudio o de consumo de masas, como en el ejemplo presentado.

Este testimonio visual, invita al receptor a asumir una posición privilegiada, que naturaliza la diferenciación y hasta discriminación de los sujetos, que no cumplen con ciertos patrones culturales aprehendidos. Rasgos físicos como la etnia, estatura, género, edad, creencias religiosas, entre otros criterios diferenciadores, formaron parte de los proyectos civilizatorios, referenciados en las culturas occidentales. El arribo de presentaciones públicas de esta naturaleza afirma que las identidades urbanas locales, se reconocen como cosmopolitas y excepcionales. Tales actitudes, se representaron como sinónimo de progreso.

- Caricaturización de los sujetos (fig. 2)



Ilustración 2 Colección Imprenta de Sibaja: MHCJS, 1901.

El segundo volante en análisis se relaciona con la actividad promocionada en la anterior hoja volante. Sin embargo, a diferencia del material anterior, se presenta una visión caricaturizada del personaje, resaltándose aspectos *cómicos*. La ilustración, por lo tanto, se posiciona al espectador desde una posición de pri-

vilegio, frente a un sujeto *exótico*. Además, se visibiliza un afán de lucro, en torno a la observación del *otro*. Es decir, durante la coyuntura de fin y principio de siglo, la modernidad urbana de la ciudad de Alajuela presenta atisbos de un mercado del ocio y el entretenimiento de masas, que deviene de una división social de la economía.

Con relación a lo anterior, llama la atención que los espacios privados, una vivienda particular en este caso, se convierte en un sitio público de convocatoria, para un evento excepcional: la observación de un personaje *exótico*, en un entorno cotidiano, cercano a los sujetos de consumo. Empero, el costo económico de la actividad podría resultar privativo para algunos sectores de la sociedad, en dicho contexto, los cuales son excluidos de participar de la contemplación de este personaje, el cual constituye una mirada hacia la supuesta superioridad occidental, ante la *barbarie* de las colonias. En síntesis, si bien se trata de imágenes para el consumo público, está dirigida a públicos específicos, los cuales atienden a ciertas características de los imaginarios civilizatorios expuestos.

- Entre la tradición y la modernidad: religiosidad y culturas castrenses (fig. 3)



Ilustración 3 Colección Imprenta de Sibaja: MHCJS, 1900.

Mediante un encabezado sensacionalista, se anuncian promociones en un céntrico almacén, con motivo de las celebraciones de la Semana Santa. La expresión *¡Guerra!, ¡guerra!*, por un lado, despierta una brecha de curiosidad, y por el otro, apela a elementos belicistas, característicos del contexto histórico en que dicha hoja volante fue impresa. Esta exaltación de la cultura castrense es una característica histórica de las identidades decimonónicas, que suelen invisibilizarse en las narrativas nacionalistas costarricenses, vigentes desde la segunda mitad del siglo XX, debido a que desde 1948, las autoridades gubernamentales abolieron el Ejército como institución permanente.

Por otra parte, la imagen testimonia la combinación de hábitos modernos de consumo y otros legados de tradiciones religiosas, lo cual se evidencia, en la oferta de bienes suntuosos importados, característicos de las costumbres y los mercados europeos, los cuales están focalizados en la máxima celebración del cristianismo. La persistencia en el predominio del credo católico de las y los alajuelenses de finales del siglo XIX, representa una oportunidad para el comercio local, de acercar a públicos interesados en adquirir bienes de consumo exclusivo, para el disfrute gastronómico de las elites e intelectualidades liberales hegemónicas.

- Cosmopolitismo y consumo tecnológico (fig. 4)



Ilustración 4. Colección Imprenta de Sibaja: MHCJS, 1902

Este cuarto volante, alude a una de las principales innovaciones en tecnología visual de finales del siglo XIX e inicios del XX, el cinematógrafo de Thomas Edison –kinetoscopio o cinetoscopio–; precursor del proyector de películas moderno. La presentación de esta innovación técnica del entretenimiento cultural de masas evidencia el ímpetu de las y los alajuelenses, por el disfrute de tales avances, precedentes de una cultura de masas en expansión. Los avances en tecnologías orientadas al entretenimiento, así como el registro de sus patentes, fue una de las principales características de la llamada *Segunda Revolución Industrial*, cuando las ciencias y las tecnologías, se volcaron hacia la atención de las necesidades de los mercados capitalistas.

Con respecto a la composición visual del volante, presenta ornamentos modernistas, los cuales a la postre, serán integrados comúnmente a las carteleras cinematográficas. El consumo de tales productos culturales, orientados al ocio y el entretenimiento, representaron para las y los ciudadanos alajuelenses, cierta proximidad con las actividades recreativas de los grandes centros urbanos occidentales. Se manifiesta, por lo tanto, una apropiación simbólica, de tales avances

tecnológicos de la época, compartir una experiencia, fuera de lo habitual, como parte de los anhelos cosmopolitas de fin y principio de siglo.

- Vida pública y altruismo de las élites liberales (fig. 5)



Ilustración 5 Colección Imprenta de Sibaja: MHCJS, 1900.

Este penúltimo testimonio visual analizado, corresponde a un a la programación, de una extensa velada artística y cinematográfica, en beneficio del Hospital de Alajuela. En primera instancia, llama la atención que en 1900, existe en la localidad un teatro, para el disfrute de piezas artísticas selectas, presentadas por compañías extranjeras o intérpretes nacionales. El conocido Cinematógrafo de los hermanos Lumière, fue una invención de 1895, la cual rápidamente fue comercializada y exhibida en diferentes territorios, mediante una diversa oferta audiovisual, producida en distintas naciones europeas y asiáticas, principalmente. La itinerancia de tales producciones audiovisuales en la ciudad de Alajuela entre finales del siglo XIX e inicios del XX, se interpreta como *ecos de la modernidad*, por lo que representó un importante acontecimiento social y cultural.

Por tratarse de una actividad de beneficencia, se testimonia cierto grado de altruismo, por parte de las elites locales, que procuran la organización de eventos de esta naturaleza, para favorecer a instituciones de salubridad pública o dedicadas a la caridad. Se expresan, por lo tanto, algunos sentimientos de solidaridad, inspirados por patrones morales de la cristiandad. Por otra parte, los teatros disponen de localidades diferenciadas, determinadas por los precios de las taquillas y la visibilidad de los espectáculos, lo que refleja una diferenciación social, que no necesariamente es excluyente, puesto que brinda la posibilidad a diversos públicos, de acceder a las producciones culturales de interés. En el caso de la citada función cinematográfica, esta apertura se justifica, ante el interés formativo y solidario de las funciones aludidas.

- Persistencia de mentalidades coloniales – precapitalistas (fig. 6)

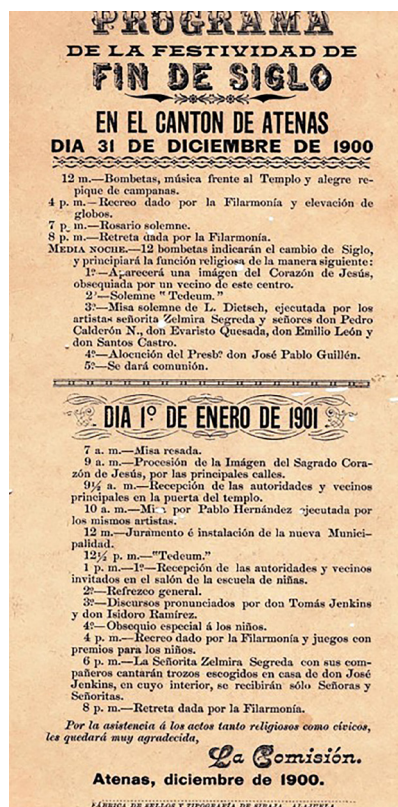


Ilustración 6 Colección Imprenta de Sibaja: MHCJS, 1900.

Finalmente, el último de los impresos seleccionado, para esta breve muestra de los testimonios visuales de la "Imprenta de Sibaja", se presenta un programa con las múltiples festividades del 31 de diciembre de 1899 y 1º de enero de 1900, en una comunidad rural, cercana al centro urbano de la ciudad de Alajuela. En primera instancia, se evidencia un contraste entre las actividades sociales del centro urbano de la ciudad, con respecto a la periferia rural. Mientras que en la ciudad predominan las actividades seculares y cosmopolitas, en la ruralidad predominan los actos litúrgicos, entre otras celebraciones religiosas, características del catolicismo.

Por otra parte, en la publicación se hace constante referencia a líderes comunales, posiblemente terratenientes ilustrados, cercanos a los estilos de vida urbanos. Esta aparente proximidad entre lo rural y lo urbano, se evidencia en el consumo de materiales impresos como el presentado, como resultado de las políticas de alfabetización impulsadas por las autoridades políticas del período. Sin embargo, llama la atención que, mientras las actividades religiosas tuvieron un carácter aglutinador: clases sociales, géneros, grupos de edades, entre otros, en los espacios privados, se sugiere cierta segmentación entre los colectivos sociales mencionados.

VI. Recomendaciones museológicas: mentalidades, análisis visual y contextualización histórica

El propósito de esta propuesta teórica-museológica consiste en visibilizar el contenido de la colección de la "Imprenta de Sibaja", que custodia y conserva el MHCJS, más allá de la historia y funcionalidad de los objetos, que formaron parte del citado taller de impresión tipográfica. Los testimonios visuales de esta empresa, que datan de finales del siglo XIX e inicios del XX, se analizan a la luz de los procesos de modernización urbana que se expresaron en la ciudad de Alajuela, resultantes de la materialización de las iniciativas civilizatorias, impulsadas por las elites liberales e intelectuales de la época. Por lo tanto, la integración de los aportes de la *Historia de las mentalidades* con los aportes de la *Teoría de la imagen* representa una ruta transitable hacia la contextualización de tales procesos históricos y socioculturales, así como su representación en los espacios públicos.

Tales interpretaciones, son una invitación para que en los museos se realicen investigaciones multidisciplinarias de esta naturaleza, en las que los análisis visuales e iconológicos, representan insumos para el estudio de temáticas históricas como el poder, las mentalidades: hegemónicas y contrahegemónicas y las identidades, entre otras. En el caso de las fuentes impresas consultadas, las imágenes cosmopolitas de estilos de vida urbanos, contrapuestos a los entornos rurales, son representados como sinónimos de progreso, y proximidad simbólica con las grandes urbes occidentales. La asimilación de estas imágenes, repercuten en la articulación de identidades locales y nacionales, fundamentadas en el reconocimiento de supuestos atributos propios, en contraposición a miradas discriminatorias de "los otros".

Esto quiere decir que, en esta misma investigación, existe la posibilidad de ampliar el objeto de estudio, con nuevas variables y categorías de análisis. Los testimonios visuales consultados, por ejemplo, permiten el abordaje de temas complementarios como: patrones de sociabilidad y consumo, resistencias e identidades contrahegemónicas –mujeres, niños, juventudes, diversidades étnicas, entre otras–. Es imperativo que las instituciones museísticas, procedan con la investigación de sus colecciones, con el objeto de visibilizar diversas discursivas e identidades subalternas, mediante enfoques novedosos y multidisciplinarios.

Finalmente, este estudio invita a una reflexión, en torno a la relevancia de divulgar en los museos, los múltiples procesos y contextos históricos, que fraguaron en la constitución de las identidades del presente. El análisis de los testimonios visuales del pasado, desde fuentes impresas, pictóricas, escultóricas, simbólicas, entre otras, exige de la construcción de abordajes teóricos y metodológicos, interdisciplinarios, en función de la diversidad de subjetividades, que demandan su visibilización en las instituciones museísticas. Dicho ejercicio, constituye una estrategia para reposicionar a los museos como referentes en la investigación académica contemporánea, mediante su apertura a temas y metodologías orientadas a la inclusividad y las polifonías. Constituir a los museos en instituciones vivas, acordes con las exigencias ciudadanas del siglo XXI.

Bibliografía

Cartín Estrada, Maritza. (01 de noviembre de 2018). *Período republicano (1848- 1920) de la arquitectura costarricense*. <https://micostaricadeantano.com/2018/11/01/periodo-republicano-1848-1920-de-la-arquitectura-costarricense/> (último acceso: 21 de mayo de 2020).

Corrales Ulloa, Francisco, y Guillermo Cubero Barrantes. (2005). «De cuarteles a museos: los museos y el discurso de la civilidad en Costa Rica.» *Cuadernos de Antropología* (Escuela de Antropología de la Universidad de Costa Rica), n° 15, pp.11-23.

Cubillo Fernández, Jacqueline. (2017). *Nuestra Historia: La Imprenta Nacional*. San José: Imprenta Nacional.

Díaz Arias, David (2014). *Construcción de un Estado moderno: política, Estado e identidad nacional en Costa Rica, 1821-1914*. San José: EUCR.

Fallas Santana, Carmen María. (2016). *Élite, política y negocios en Costa Rica, 1849-1958*. Segunda Edición. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría, 2016.

Fumero Vargas, Patricia. (2005). *El advenimiento de la modernidad en Costa Rica, 1850-1914*. San José: EUCR.

Gubern, Román. (1987). *La mirada opulenta: exploración de la iconosfera contemporánea*. Barcelona: Gustavo Gili.

Mitchell, William (2009). *Teoría de la imagen: ensayos sobre la representación verbal y visual*. Madrid: Akal.

Molina Jiménez, Iván. (2004). *La estela de la pluma: cultura impresa e intelectuales en centroamérica durante los siglos XIX y XX*. Heredia: EUNA.

Molina Jiménez, Iván. (2002). *Una imprenta de provincia: el taller de los Sibaja en Alajuela (1867-1969)*. Alajuela: Museo Histórico Cultural Juan Santamaría.

Morales García, Gerardo. (1995). *Cultura oligárquica y nueva intelectualidad en Costa Rica, 1880-1914*. Heredia: EUNA.

Panofsky, Erwin. (1962). *Estudios sobre la iconología*. Zaragoza: Titivillus.

Pargas López, Luz Gisella. (2018). «Roger Chartier y las nociones de tiempo y representación. De una historia en minúsculas.» *Procesos Históricos* (Universidad de los Andes), n° 34, pp. 107-121.

Ríos Saloma, Martín Federico. (enero-junio 2009). «De la historia de las mentalidades a la historia cultural: notas sobre el desarrollo de la historiografía en la segunda mitad del siglo XX.» *Estudios de Historia Moderna y Contemporánea de México* (Instituto de Investigaciones Históricas), n° 37, pp. 97-137.

Vega Jiménez, Patricia. (1995). *De la imprenta al periódico: los inicios de la comunicación impresa en Costa Rica, 1821-1850*. San José: Editorial Porvenir.

Villafañe, Justo. (2006). *Introducción a la teoría de la imagen*. Madrid: Pirámide.

Villegas Hoffmeister, Guillermo. (2006). *Reseña gráfica de Alajuela*. San José: Gozaka

El Museo Xinka, guardián de la identidad y patrimonio cultural del pueblo Xinka

Mauricio Vanheusden
Director del Museo Xinka
elrecuerdo@gmail.com

Resumen

El Pueblo Xinka vive en la región suroriente de Guatemala y logró con los Acuerdos de Paz en 1996, que el Estado Guatemalteco reconociera su identidad y derechos como pueblo indígena. Desde entonces, el Pueblo Xinka ha fortalecido la lucha en defensa de su territorio y su identidad cultural. El Museo Xinka (MUXI) es un museo comunitario, fundado en 2012 por una cooperativa Xinka para proteger y revitalizar el patrimonio cultural y lingüístico Xinka. La misión del MUXI es construir ciudadanía Xinka por medio de una museología innovadora basada en la gestión cultural comunitaria. Este artículo presenta una breve descripción de la memoria, cultura e identidad del Pueblo Xinka. Luego aborda las principales estrategias de la museología del Pueblo Xinka: la interpretación participativa y la divulgación horizontal. La interpretación participativa vincula el visitante con el patrimonio cultural de su territorio, generando pertenencia de los bienes culturales. La divulgación horizontal lleva el museo fuera de sus muros; los programas educativos y las campañas de sensibilización son mecanismos efectivos para que la población se identifique como Xinka y defienda su territorio y sus derechos como pueblo indígena. Los resultados de estas estrategias demuestran que, al eliminar las barreras de acceso, el museo es capaz de convertirse en el centro de la comunidad y motor de su desarrollo. La gestión cultural comunitaria del MUXI es una estrategia innovadora para la museología mesoamericana: la colaboración entre el museo y la comunidad ha convertido el Museo Xinka en un agente de cambio y guardián de la identidad y patrimonio cultural del Pueblo Xinka.

Palabras clave: Identidad Xinka; Museo comunitario; Patrimonio cultural; Interpretación participativa; Guatemala.

Título: O Museu Xinka, guardião da identidade e do patrimônio cultural do Povo Xinka

Resumo

O Povo Xinka vive na região sudeste da Guatemala e conseguiu com os Acordos de Paz de 1996, que o Estado guatemalteco reconheceu sua identidade e direitos como povo indígena. Desde então, o Povo Xinka vem fortalecendo a luta em defesa de seu território e de sua identidade cultural. O Museu Xinka (MUXI) é um museu comunitário, fundado em 2012 por uma cooperativa Xinka para proteger e revitalizar o patrimônio cultural e linguístico Xinka. A missão do MUXI é construir a cidadania Xinka por meio de uma museologia inovadora baseada na gestão cultural da comunidade. Este artigo apresenta uma breve descrição da memória, cultura e identidade do Povo Xinka. Em seguida, aborda as principais estratégias da museologia do Povo Xinka: interpretação participativa e difusão horizontal. A interpretação participativa vincula o visitante ao patrimônio cultu-

ral de seu território, gerando a propriedade de bens culturais. A disseminação horizontal leva o museu para fora de suas paredes; Programas educacionais e campanhas de conscientização são mecanismos eficazes para que a população se identifique como Xinka e defenda seu território e seus direitos como Povos Indígenas. Os resultados dessas estratégias mostram que, ao eliminar as barreiras de acesso, o museu é capaz de se tornar o centro da comunidade e o motor de seu desenvolvimento. A gestão cultural de MUXI é uma estratégia inovadora para a museologia mesoamericana: a colaboração entre o museu e a comunidade fez do Museu Xinka um agente de mudança e guardião da identidade e do patrimônio cultural do Povo Xinka.

Palavras-chave: Identidade Xinka; Museu comunitário; Patrimônio cultural; Interpretação participativa; Guatemala.

Title: The Xinka Museum, guardian of the identity and cultural heritage of the Xinka People.

Abstract

The Xinka live in the southeaster region of Guatemala and achieved with the Peace Accords in 1996, that the Guatemalan State recognized their identity and rights as an indigenous people. Since then, the Xinka have strengthened the fight to defend their territory and their cultural identity. The Xinka Museum (MUXI) is a community museum, founded in 2012 by a Xinka cooperative to protect and revitalize the Xinka cultural and linguistic heritage. MUXI's mission is to build Xinka citizenship through an innovative museology based on community-based cultural heritage management. This paper presents a brief description of the history, culture and identity of the Xinka People. Then, the paper addresses the main strategies of the Xinka People's museology: participatory interpretation and horizontal dissemination. Participatory interpretation links the visitor with the cultural heritage of his territory, generating ownership of its cultural heritage. Horizontal dissemination takes the museum outside its walls; educational programs and awareness campaigns are effective mechanisms for the population to identify as Xinka and defend their territory and their rights as Indigenous People. The results of these strategies show that, by eliminating access barriers, the museum is capable of becoming the centre of the community and the engine of its development. The community-based cultural heritage management of MUXI is an innovative strategy for Mesoamerican museology: collaboration between the museum and the community has transformed the Xinka Museum in an agent of change and guardian of the identity and cultural heritage of the Xinka People.

Key words: Xinka identity; Community museum; Cultural heritage; Participatory interpretation; Guatemala.

Introducción

Se estima que en el mundo unos 370 millones de personas pertenecen a los pueblos indígenas (UNESCO, 2019). Guatemala, dentro de su población, concentra el 14% de los 42 millones de personas nativas que se encuentran en América Latina (Banco Mundial, 2015). El Pueblo Xinka es un pueblo originario que habita la región

suroriente de Guatemala, colindando con El Salvador. El territorio Xinka tiene una superficie de aproximadamente 7500 km² y una población de 1,2 millones de habitantes de los cuales 21% se identifica como Xinka (INE, 2019). El Pueblo Xinka ha perdido muchos de sus marcadores culturales (UNESCO, 2020), pero logró con los Acuerdos de Paz en 1996, que el Estado guatemalteco reconociera su identidad y sus derechos como pueblo indígena (AIDPI, 1995).

El Museo Xinka de Cuilapa, Santa Rosa, cuyas siglas son MUXI, es un museo comunitario que fue fundado en 2012 por Cooperativa El Recuerdo¹ con el propósito de fortalecer la identidad y derechos del Pueblo Xinka, y proteger y revitalizar su patrimonio cultural y lingüístico. El MUXI implementa una museología innovadora basada en la gestión cultural comunitaria. Esta colaboración cultural entre museo y comunidad ha convertido el MUXI en guardián de la identidad y patrimonio cultural del Pueblo Xinka.

I. Memoria, cultura e identidad Xinka

La memoria del Pueblo Xinka es el fruto de una larga tradición oral que nació alrededor del fuego. Desde tiempos muy remotos, las reuniones alrededor de la fogata han sido los espacios de la comunidad para desarrollar un idioma propio, transmitir los acontecimientos y preocupaciones del día, y recordar eventos del pasado para enfrentar los retos de la comunidad para sobrevivir y prosperar.

Cuando los abuelos Xinkas² hablan sobre su origen (López Ramirez, 2007) inician su historia por la creación de Mesoamérica (Kirchhoff, 1960) hace unos 600 millones de años con la formación del istmo centroamericano. En la narrativa Xinka, los volcanes del territorio Xinka como los volcanes Jumay, Ipala y Tecuamburro han estado ahí desde antes de que existiese la vegetación y los animales, y son considerados los guardianes del Pueblo Xinka. Los mitos sobre la "existencia de antiguas razas de gigantes" cuando los primeros grupos de humanos poblaron Mesoamérica, son parte de la narrativa histórica que todavía existe en la región Xinka, debido a la gran cantidad de fósiles de megafauna encontrada (García & Ericastillo, 1995).

Durante el periodo *paleo-indio*, que inició hace más de 20,000 años, múltiples bandas de cazadores y recolectores (que integraban una veintena de personas cada una), se extendieron durante miles de años desde Norteamérica hacia la región mesoamericana, movilizándose por vastos territorios en busca de alimentos (Girand, 1976). Eran portadores de una civilización muy primitiva, de naturaleza igualitaria y nómada, teniendo como propiedad, únicamente su vestimenta y sus utensilios para cazar, recolectar o pescar. Se les denomina "sociedades igualitarias" (Jordan, 2014) porque todos los integrantes del grupo tenían los mismos derechos y obligaciones, al cuidarse todos para sobrevivir y vencer el peligro de los animales silvestres que competían con ellos por los alimentos. Hicieron puntas de proyectiles muy afiladas, y raspadores con los cuales despojaban a los animales de sus pieles para convertirlas en vestimenta u abrigo. Los Xinkas se identifican con estos primeros cazadores-recolectores que convivían

¹ Para más información visite www.cooperativaelrecuerdo.com

² En este texto, la palabra "Xinka" siempre está escrita con mayúscula para reivindicar el derecho a la identidad propia del Pueblo Xinka.

con la naturaleza; conocían muy bien las plantas y frutas comestibles y venenosas de su entorno y sabían cómo vencer y atrapar animales y peces. Estas bandas de cazadores y recolectores consideraban a las montañas, los lagos y los árboles, las tormentas y los rayos como sus dioses.

Los idiomas y dialectos de los pueblos originarios tienen su origen en ese período *paleo-indio* cuando las múltiples bandas de cazadores desarrollaron su propio lenguaje como medio de comunicación y cooperación. El desarrollo del habla e idioma, para comunicarse y cooperar entre los miembros de la banda, ha sido el factor principal de la escalada de los humanos en la cadena alimenticia y de su evolución (Harari, 2011). También el arte Xinka se originó en esa época remota. El Proyecto de Registro de Arte Rupestre en Guatemala encontró varias obras de arte rupestre en la región Xinka (Stone, et al., 1999). El Consejo Coordinador del Pueblo Xinka de Guatemala (COPXIG) ha documentado impresionantes petrograbados en la Cueva Los Serafines en Santa Cruz Naranjo, Santa Rosa y en Aldea Los Fierros, al sur de Comapa y considera que los mismos corresponden al mito de origen del pueblo Xinka³. El arte rupestre en cuevas del territorio Xinka sugiere que los primeros pobladores del territorio se dedicaban a la explotación y comercio de obsidiana y otros minerales, que han sido desde siempre importantes fuentes de desarrollo económico en la región.

En el *periodo arcaico* (8000- 2000 a.C) inició la transición de la caza y recolecta a la agricultura incipiente y la sedentarización estacional; los ancestros vivían en un sitio fijo durante la lluvia y pasaban a otro durante la estación seca, desarrollando el cultivo de la yuca, el camote, la calabaza y el frijol. En ese periodo inició también la cerámica para preparar y preservar los alimentos, y la domesticación de algunos animales (Girard, 1976). La ubicación de restos arqueológicos de utensilios de esa temporada sugiere que los primeros pobladores del territorio Xinka se asentaron alrededor del Canal de Chiquimulilla, en los esteros y manglares, donde abundaban los recursos naturales para la pesca y la recolección de plantas alimenticias (Estrada Belli, Kosakowsky & Wolf, 1998), en sitios como Chiquitán, que es reconocido como el primer poblado Xinka (COPXIG, s.f.). A pesar de la presencia humana en la región desde el periodo arcaico, pocos historiadores hablan de este periodo pre-maya, lo que deja un vacío en la memoria colectiva. Brinton (1885) y Calderón (1908) publicaron al respecto, argumentando que:

Fuera de toda duda debemos de considerar a los Sincas como la raza aborígen guatemalteca que habitaba los departamentos de Jalapa, Jutiapa y Santa Rosa en la época de las irrupciones Maya-Quiché y Azteca. Al encontrar en contacto los invasores mayas y pipiles con los rudos aborígenes, los sincas adaptaron los primeros conocimientos de la agricultura (Calderón, 1908).

La historia prehispánica guatemalteca suele reducirse a la presencia y los logros del Pueblo Maya. El Popol Wuj (Colop, 2011, p. 21-39) narra la leyenda de los gemelos míticos Mayas Junajpu y Xbalamke, que vencieron a Wuqub Kak'ix y sus hijos Sipakna y Kabraqan, que representan los cazadores y recolectores originarios del territorio, para marcar el inicio de la civilización Maya basado en el

³ Ramiro López del COPXIG hizo una investigación no publicada sobre dichos petrograbados y su interpretación.

cultivo de maíz y la derrota de la civilización primitiva que la antecedía. Los sitios y bienes arqueológicos del territorio guatemalteco se clasifican según la temporalidad Maya: Preclásico (2000 a.C – 250 d.C), Clásico (250- 900 d.C.) o, postclásico (900-1524 d.C.).

A partir del período preclásico la región Xinka conoció un desarrollo espectacular, que se refleja en cientos de sitios arqueológicos identificados en el Proyecto Arqueológico Oriente (Ichon & Grignon, 1989). La arquitectura y arte de estos sitios demuestra diferentes estilos culturales, producto de la importancia económica y el intercambio comercial en la región. Es lamentable que la mayoría de los objetos arqueológicos encontrados en la región Xinka son exhibidos y documentados como objetos culturales mayas, invisibilizando la autoría del Pueblo Xinka. Sin embargo, la presencia Xinka en estos sitios es irrefutable, siendo Pedro de Alvarado la primera persona que hizo mención escrita indirecta a la existencia de los Xinkas, diferenciando el idioma hablado en el territorio Xinka del idioma Pipil y Maya.

La colonización española tuvo un efecto devastador sobre la población Xinka que, en pocos años fue diezmado por la explotación y maltrato de los colonizadores. Los españoles consideraron a los indígenas como seres inferiores que tenían que estar bajo *la encomienda* de un blanco. Les agruparon en “pueblos de indios” y les forzaron a pagar tributos y a trabajar como esclavos en sus haciendas (Martínez Pelaez, 2012). Con la Reforma Liberal de 1871, el Gobierno criollo confiscó muchas tierras de comunidades indígenas para entregarlas al sector agroexportador y promover el cultivo del café. El Gobierno liberal incrementó la presión sobre la población Xinka para que dejara su traje, su idioma y se incorporara a la vida “moderna”. En pocas décadas, el castellano y las costumbres mestizas ya estaban tan arraigadas en muchos poblados del territorio Xinka, que sus pobladores eran clasificados como ladinos. Las políticas de integración, ladinización, o aculturación, han tenido como finalidad mantener la superioridad del grupo criollo, como representantes del sistema capitalista occidental, sobre la población indígena que se define históricamente como defensor de la tradición autóctona. La relación ladino-indígena ha sido desde su inicio como una relación colonialista, una relación de clase, que le ha negado al autóctono recuperar su tierra y su historia (Guzmán Bökler y Herbert, 2002, p. 110-113).

La cultura Xinka es producto de su historia. Las bandas de cazadores y recolectores vivieron la influencia de grupos de comerciantes, que utilizaban la importante ruta comercial de la costa entre México y El Salvador (Guzmán Bökler & Herbert, 2002). Luego se asentaron en el territorio los Mayas y Pipiles para explotar sus abundantes recursos naturales. Durante la colonia, la producción de la caña de azúcar requirió la introducción de esclavos negros para la mano de obra en los ingenios. Después de la Independencia, el Gobierno organizó la migración temporal de familias Mayas del Altiplano para el corte de café, de las cuales muchas se asentaron en la región. El día de hoy, con la mejora del acceso a internet, la cultura Xinka está expuesta al impacto de la cultura global. La cultura Xinka no es una cultura “pura”, es más bien una cultura dinámica y viva. Al descolonizar la mente, y observar los valores y recursos culturales del territorio desde una *perspectiva mesoamericana*, se logra apreciar mejor la cultura Xinka, marcada por la tierra, por el barro del cual fue creada, por el maíz que la sostiene, y por la

organización social que vela por la igualdad en derechos y el bien colectivo de los recursos naturales.

El patrimonio Xinka se constituye por cientos de sitios arqueológicos y sagrados del territorio, que dejaron una gran riqueza de objetos arqueológicos. El patrimonio está enraizado en la población con sus costumbres, sus tradiciones, y su idioma Xinka. Sin embargo, la esencia del patrimonio Xinka es su territorio y la vida de sus recursos naturales. La tenencia colectiva de las tierras en las comunidades indígenas Xinkas, sigue siendo la columna vertebral de su organización social (Dary, 2003).

La identidad Xinka se derive de la conexión de los pobladores con su entorno natural y la organización social de las comunidades indígenas. El Convenio 169 de la OIT⁴ establece la autoidentificación cultural como un ejercicio efectivo del derecho de cada persona a reconocerse como parte de un pueblo indígena, sin interferencia externa. El último censo de población demostró que cada vez más personas que habitan el territorio Xinka se identifican como Xinka, porque defienden su territorio y su patrimonio cultural y *quieren* ser Xinka.

II. Museología del Pueblo Xinka

La museología del Museo Xinka⁵ se caracteriza por su gestión cultural comunitaria que inició en 2010, con la restauración del Antiguo Palacio Municipal de Cuilapa, un edificio catalogado como Patrimonio Histórico de la Nación, que se encontraba en estado de abandono. La Cooperativa "El Recuerdo"⁶, es una organización regional integrada por más de tres mil familias Xinkas, acordó con la municipalidad de Cuilapa convertir dicho edificio en un centro cultural para promover la cultura Xinka. El *Centro Cultural de las Américas* deriva su nombre del hecho que Cuilapa es conocido como *Centro de las Américas*, por encontrarse geográficamente en el centro de continente americano. El hecho que el Museo Xinka está ubicado en el centro del territorio Xinka en un edificio histórico, no es coincidencia, sino parte de la concepción de recuperar la memoria histórica.

Una de las primeras actividades del Museo Xinka fue investigar y documentar los sitios arqueológicos identificados en el Proyecto Arqueológico Oriente (Ichon & Grignon, 1989) que se encuentran en un avanzado grado de deterioro (Museo Xinka, n.p.). Se lograron rescatar cientos de objetos arqueológicos que forman parte de la colección arqueológica del MUXI, creando una ventana al pasado del territorio Xinka, con una variada colección, producto de la interculturalidad de la región.

El MUXI es un *museo comunitario*, porque su ubicación geográfica es local y se preocupa por facilitar acceso a la vecindad. Sus proyectos comunitarios

⁴ El Convenio 169 de la Organización Internacional del Trabajo sobre pueblos indígenas y tribales, es una convención adoptada por la Organización Internacional del Trabajo que tiene dos postulados básicos: el derecho de los pueblos indígenas a mantener y fortalecer sus culturas, formas de vida e instituciones propias, y su derecho a participar de manera efectiva en las decisiones que les afectan.

⁵ El Museo Xinka es miembro de la Asociación de Museos de Guatemala y del Consejo Internacional de Museos ICOM desde agosto de 2018.

⁶ Más información sobre la cooperativa en su página web: www.cooperativaelrecuerdo.com

priorizan la relación entre la comunidad y su patrimonio, superando el enfoque tradicional que antepone el público, el edificio y la colección (Alemán, 2011). Los museos comunitarios 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). Muchos arqueólogos trabajan en sitios sagrados para llevarse las piezas más bellas a museos lejos de las comunidades de origen (Colom, 2020). En contraposición, los museos comunitarios se preocupan por cuidar el patrimonio dentro de la misma comunidad. El museo comunitario pone el colectivo Xinka en el centro de sus actividades y se convierte en el centro del desarrollo de la comunidad. Su propósito es poner la población en contacto con su patrimonio, para interpretarlo desde su propio contexto, protegerlo y preservar la memoria colectiva de la comunidad.

La museología del MUXI está fundamentada en la nueva museología (Vergo 1989) que antepone el propósito del museo sobre sus métodos, creando conciencia social, accesibilidad, participación e inclusión social.

El propósito o *misión* del Museo Xinka es *construir ciudadanía Xinka*, revitalizando el patrimonio cultural y lingüístico del pueblo 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 (Broemraad, 2015), (Berman, 2016), (Cottrell-Studemeyer, 2015), (Pawley, 2008). La misión también suscribe la propuesta de Gaither (1992) que los museos tienen la obligación, como instituciones educativas y sociales que son, de "participar y contribuir a la restauración de la integridad en las comunidades del país y aumentar la comprensión dentro y entre los grupos culturales"

La gestión cultural comunitaria del MUXI se caracteriza por el involucramiento de la comunidad en cuatro funciones de la gestión cultural:

- La rectoría, o sea el poder de decisión, está compartida entre: Cooperativa El Recuerdo que administra el Museo, el COPXIG que representa el Pueblo Xinka, y el Gobierno con sus políticas y programas educativos y culturales. Para la toma de decisiones se han creado mesas de concertación y convenios entre las partes que incrementan la confianza y cooperación.

- El financiamiento de la acción de Museo es múltiple, porque proviene de entidades cooperantes que apoyan al Museo, fondos propios derivados del turismo local, la tienda y la cafetería del Museo y del Gobierno que paga el salario de los docentes que replican los contenidos de los programas educativos en el aula.

- El Archivo Xinka es el centro de conocimiento del Museo Xinka que promueve y guarda las investigaciones comunitarias y académicas sobre el Pueblo Xinka.

- La provisión de servicios culturales del MUXI se caracteriza por la interpretación participativa en el museo y los programas de divulgación horizontal que llevan la acción del MUXI a todos los municipios del territorio. El método del

MUXI para asegurar la inclusión es la interculturalidad que facilita la participación de toda la población del territorio en la interpretación de los bienes culturales y la auditoria de la gestión patrimonial (Carter, 2010), (MacMillan, 2010).

A. La interpretación participativa

El MUXI cuenta con su *Plan de interpretación* (Vanheusden, G. M. (n.p. (1)) que ha convertido el Museo Xinka en un laboratorio cultural, una fuente de información y un referente para la interpretación del patrimonio cultural. El Plan de Interpretación promueve el manejo integrado de tres importantes funciones museológicas: 1) el manejo de la colección, 2) la investigación cultural, y 3) la divulgación (Emery, 2011). El Plan propone convertir el Museo Xinka en un agente de cambio (Sullivan et al. 2003), (McCarthy et al. 2015) mediante el diálogo constructivo entre la comunidad y el museo sobre el pasado, presente y futuro de la comunidad. Al insertar el museo en el contexto, la vida tradicional y la problemática de la comunidad el Plan logra cultivar conectividad que es una condición clave para una exitosa interpretación (Janes, 2010) (Dewhurst K. et al. 2014). El Plan promueve la mejora continua (Humphrey et al. 2010), mediante el desarrollo de capacidades del personal (Gainoon-Court, 2016), (Krmopotich, 2015), atendiendo las necesidades y expectativas del visitante (Everett, 2011), (Shulz, 2011), (Kirchberg, 2012).

El MUXI aplica la estrategia museográfica: capas de *significación o layering*, (Red MUS & Fundación TyPA, 2015). El proceso inicia con la segmentación del público para identificar con claridad los usuarios primarios y secundarios e identificar sus opiniones, necesidades, expectativas y motivaciones. Esto permite diversificar la oferta interpretativa, elaborar ideas para aplicar diversas estrategias interpretativas y, prototiparlas; es decir poner las ideas a prueba con el fin de probar su funcionalidad y el interés que los visitantes muestran con la actividad interpretativa. El uso de prototipos ha sido útil para permitir que el visitante opine sobre cuáles de las ideas responden mejor a sus necesidades antes de invertir los escasos recursos en su implementación. Las estrategias interpretativas horizontales hacen que el proyecto museográfico ya no sea sólo tarea de curadores, museógrafos y otros especialistas que "saben lo que el público de museos necesita" sino que promuevan un diálogo con el público, o más bien con los diferentes segmentos del público, para que las estrategias interpretativas puedan ser efectivas (Programa de Fortalecimiento de Museos, 2014).

Otra estrategia museográfica del MUXI es su adaptabilidad al contexto, haciendo uso de materiales de exhibición versátiles, que pueden adecuarse a las diferentes necesidades y perspectivas del público. Muchos objetos culturales del Museo Xinka no se encuentran atrás de vitrinas, pero pueden ser tocados y usados para explicar su función y crear conectividad.

El MUXI cuenta con un equipo de intérpretes jóvenes, denominadas promotoras culturales, que están construyendo su propia identidad Xinka y fungen como guías para las visitas (en su mayoría grupos escolares). Todas las promotoras son mujeres para fortalecer la posición de las mujeres en la comunidad. La relación interpretativa entre promotora cultural y visitante hace del museo un espacio cultural dinámico y vivo.

Las promotoras culturales guían al visitante en tres áreas del Museo por medio de metodologías participativas horizontales, sin imponer nada: 1) el Área de Arqueología, 2) el Área de Tradición oral, 3) el Área de Artesanía Xinka. Las actividades tienen una duración de 45 minutos en cada área y son guiados en grupos de 15 personas. Al finalizar las tres actividades, los visitantes suelen encontrarse en el área social del museo donde funciona la tienda del museo que pone en valor el trabajo de artesanos locales y el restaurante donde se puede degustar platillos de la región.

El Área de Arqueología es la primera sala que se visita en el recorrido del Museo. Es una pequeña sala de exhibición de 520 piezas arqueológicas encontradas en múltiples sitios sagrados del territorio Xinka, que constituyen una muestra representativa de la vida precolombina en la región. El autor (Vanheusden, G.M. (n.p.(2)) elaboró la Política de Colecciones que rige el manejo de los artefactos arqueológicos. El inventario de las piezas arqueológicas estuvo a cargo de dos arqueólogas, mientras que las promotoras culturales participaron en la limpieza, fotografía y medición de los artefactos, rompiendo ciertos paradigmas sobre el manejo de estos bienes *intocables*. Durante el proceso de registro e inventario, el museo organizó talleres para jóvenes artesanos sobre dibujo arqueológico y restauración de piezas arqueológicas, a cargo de un experto en conservación⁷, fortaleciendo las habilidades de uso, interpretación y protección de los objetos culturales.

Para iniciar la visita en el Área de Arqueología, la promotora dialoga con los visitantes sobre el origen del mundo y del Pueblo Xinka y hace una presentación de las piezas arqueológicas y su temporalidad. Más que hablar sobre el valor arqueológico de las piezas, las promotoras motivan a cada visitante a pensar el significado que tendrían los objetos para los ancestros que los llevaron en su tumba, y las lecciones que deriven para su propia vida. La técnica interpretativa, denominada "Petate del muerto", utiliza la simulación de un entierro con objetos que acompañan a un supuesto difunto. Cada visitante escoge un objeto arqueológico con su respectiva ficha de registro. Observa el objeto, lo analiza y contesta las siguientes preguntas: ¿Que representa este objeto? ¿Qué mensaje querría dejar el difunto al llevarse este objeto en su tumba? ¿Cómo querría ser recordado? La segunda parte de la actividad consiste en relacionar el objeto con la vida del visitante, haciendo preguntas sobre su propia vida. "¿Qué te gustaría ser cuando seas grande?" y, "¿Qué objeto te llevarías a tu tumba para representar ese oficio?". El visitante contesta las preguntas en un post-it y lo pega en la tumba del entierro simulado. Esta actividad ha dado pertenencia, sentido y valor al patrimonio, y motiva al visitante a conocer y preservar los bienes culturales.

El área Tradición Oral Xinka consiste en un rincón de lectura donde los visitantes pueden leer o escuchar cuentos del territorio y aprender cantos en idioma Xinka. Asimismo, el público aprende sobre la cosmovisión y el valor de la gratitud. Al final de la actividad, cada visitante tiene la oportunidad de escribir en una hojita su propio mensaje de gratitud y pegarlo sobre el árbol cosmogónico, la ceiba,

⁷ Las dos arqueólogas y el conservador eran compañeras del autor en la Maestría de Gestión de Patrimonio, dando énfasis en la colaboración entre expertos de diferentes áreas de la museología.

que está pintada en la pared.

El Área de Artesanía Xinka permite aprender habilidades artesanales y así conocer la matemática y tecnología Xinka. Desde 2016, el MUXI ha venido documentando las prácticas artesanales del territorio, con videos y manuales de emprendimiento artesanal. Las actividades artesanales durante el recorrido varían de fabricar una candela, una cesta, o decorar un objeto de cerámica. En la temporada del Día de los Muertos se realiza el taller de barriletes, invitando al visitante a enviar un mensaje a sus propios antepasados. Las guías han manifestado la importancia de las actividades manuales para detener la velocidad con la que solemos realizar las visitas al museo. Al tener algo en las manos que requiere de paciencia, también la mente va tranquilizándose, lo que permite enfocarse más y darle sentido propio al patrimonio.

Todas las actividades interpretativas de la museología del Pueblo Xinka brindan la oportunidad a los visitantes de dejar una huella de sí mismos y fortalecer su conexión con el museo. Las actividades manuales, artísticas y narrativas del museo, permiten al público aprender prácticas culturales y llevarlas a su hogar, conectando así el museo con la comunidad. Las actividades interpretativas les permiten experimentar que la cultura Xinka no es cosa del pasado, sino que es una cultura viva que evoluciona e integra elementos de la modernidad para enfrentar los problemas del presente y del futuro. La espontaneidad de las intérpretes comunitarias en el dialogo cultural, y la oportunidad del visitante de opinar sobre la significación del patrimonio en diferentes aspectos de su vida, ofrece una experiencia que provoca el compromiso en el visitante para la protección del patrimonio -resultados esperados de una interpretación efectiva (Tilden, 1977) (Ham, 1992). Así, se logra superar el dilema sobre si un objeto exhibido "es o no Xinka". Al exhibir objetos encontrados en territorio Xinka, y permitirle al visitante darle significado para su propia vida, se le motiva a amar y cuidar este patrimonio desde una perspectiva intercultural e incluyente.

El Plan de Interpretación también valora crear un ambiente agradable donde las personas que trabajan o colaboran en el museo hacen sentir bienvenido al visitante hablándole, porque es probable que sea la primera vez que llegue y que desconozca las normas de convivencia y protocolos de seguridad del museo. La acogida también requiere que haya espacios para sentarse, detenerse un momento, y establecer un contacto cómodo con el patrimonio. Los espacios del restaurante y corredores fungen como "sombras interpretativas" con mensajes, ilustraciones o medios audiovisuales en los muros y muebles, donde las personas se sientan para crear un ambiente que contribuya de forma subliminal a la conversación y la contemplación del patrimonio (James Irvine Foundation, 2010).

El Museo es concebido como un lugar de encuentro con la comunidad, donde se escuchan las múltiples voces del pueblo Xinka y se pretende construir una plataforma para las múltiples expresiones de la cultura Xinka (sus bienes arqueológicos, su idioma, su música, su arte, su naturaleza, su aroma y sabor). El Museo cambia lo monumental del patrimonio a lo cotidiano y lo pertinente, permitiendo no solo el acceso físico del visitante, sino atendiendo sus múltiples necesidades intrínsecas. La intención es crear un lugar de encuentro vibrante, donde las personas hacen música, suspiren arte, y disfrutan el patrimonio culinario; un lugar

que se reinventa constantemente, con una dinámica de cambio y construcción de ciudadanía cultural. El museo también da valor a los aspectos lingüísticos Xinkas. En todo el edificio se encuentran vocablos Xinkas para indicar espacios y objetos con el afán de recuperar el uso del idioma.

B. La divulgación horizontal

El programa de divulgación horizontal incluye tres mecanismos que implementa el MUXI por llevar la acción del museo fuera de sus muros.

El método principal de divulgación es el Programa de Educación Bilingüe e Intercultural (EBI) Xinka. El Programa ha sido acreditado y certificado por el Ministerio de Educación con el objetivo de fomentar la identidad, cultura y cosmovisión del Pueblo Xinka por medio de una educación pertinente, bilingüe e intercultural. El Programa tiene como objetivo convertir las escuelas en centros educativos bilingües e interculturales (Español-Xinka) y fortalecer la gestión comunitaria del patrimonio Xinka. La población meta del programa son los docentes de todas las escuelas de la región Xinka. Los beneficiarios indirectos son sus alumnos. En 2018 se inscribieron 4725 docentes de 35 municipios de la región en el Programa EBI. En 2019, se incluyeron más docentes, llegando a 7171 participantes.

El Programa EBI consiste en 12 módulos educativos distribuidos a lo largo de tres años, con una duración 120 horas académicas. El primer nivel del Programa permitió al docente conocer el vocabulario y gramática básico del idioma Xinka para introducir el idioma y la cultura Xinka en el aula y reconocer la importancia de los valores Xinkas en la comunidad.

Los módulos de este nivel combinan temas de medio ambiente, género, historia, cosmovisión e idioma Xinka en una forma accesible para el no hablante Xinka con el propósito de facilitar la enseñanza de los contenidos en el aula para un docente monolingüe español. El segundo nivel permitió practicar el uso de adjetivos y verbos del idioma Xinka y tener una visión más clara del patrimonio cultural y natural Xinka y conocer los roles y oficios de hombres y mujeres Xinkas en la comunidad. Para este nivel el museo elaboró un módulo sobre gramática Xinka, otro sobre matemática Xinka y un tercero sobre tradición oral Xinka y la malla curricular de la EBI. El tercer nivel permitirá aplicar la sintaxis en diferentes niveles de complejidad y vivir la cultura Xinka en sus múltiples facetas, con el fin de proteger el patrimonio Xinka y darle significado y valor para fortalecer la identidad Xinka. La formación se complementa con el seguimiento de la implementación en el aula y la evaluación del proceso de aprendizaje de docentes y alumnado por los supervisores del MINEDUC.

El reto principal para la implementación del programa fue la selección de facilitadores, por la falta de personas que hablan el idioma Xinka y que conocen la historia del Pueblo Xinka. Para superar esta barrera, se seleccionó un grupo de jóvenes educadoras de la mayoría de los municipios de la región. No tenían mayor conocimiento del idioma o la cultura Xinka, así que el MUXI implementó un programa intensivo de formación continuo que ha sido clave del éxito del programa. Las promotoras son personas conocidas en la misma comunidad, que mantienen una actitud horizontal hacia los maestros a los cuales orientan durante

el proceso de enseñanza-aprendizaje. Las promotoras no pretenden simular que saben lo que no saben, lo cual ha generado una relación muy productiva con los docentes participantes.

Los talleres de mediación de la EBI Xinka se desarrollan en la cabecera de cada municipio en una escuela pública. Los talleres son de media jornada (8AM a 1PM), capacitando cada bimestre grupos de 20 docentes por promotora. Los talleres combinan conferencias magistrales con metodologías participativas que promueven el pensamiento crítico y analítico y el aprendizaje gradual del idioma y la cultura. Los contenidos de la formación son elaborados e impresos por el Museo Xinka y entregados de forma gratuita a todos los participantes. El autor está a cargo de la coordinación de su contenido e investigación. Los módulos tienen en promedio 44 páginas (80,000 caracteres) aprovechando al máximo el espacio y están impresos en blanco y negro para reducir el costo.

A raíz de la pandemia, el MUXI suspendió el desarrollo de las capacitaciones presenciales y procedió a elaborar un nuevo método para la formación de docentes a distancia en EBI Xinka que recién ha sido aprobado por el MINEDUC para su implementación.

El segundo método de la divulgación horizontal son las campañas de sensibilización. La *campaña por el derecho de la autoidentificación*, en el marco del censo nacional de población, ha sido una estrategia eficaz para apoyar las familias campesinas a enfrentar los registradores censales en la visita a su hogar. El MUXI imprimió 15,000 adhesivos para identificar los hogares de familias Xinkas con la leyenda ANMAKU XINKA, MI HOGAR ES XINKA y no dejar dudas sobre el origen étnico de sus habitantes. En 2018 se logró que el Gobierno reconociera el Día Nacional del Pueblo Xinka, el día 21 de diciembre, después de un largo proceso de concertación con las comunidades Xinkas, lo que permite sensibilizar a la población sobre la identidad y derechos del Pueblo Xinka.

El tercer método de la divulgación horizontal es el centro de documentación del MUXI, denominado Archivo Xinka, accesible en la página web del museo: www.museoxinka.com. El Archivo recolecta, organiza y digitaliza información documental sobre el Pueblo Xinka que ha sido guardado en comunidades Xinkas, universidades, o colecciones privadas, y lo pone a la disposición de la comunidad de manera física y virtual. El Archivo es el único centro de documentación específico del Pueblo Xinka, que facilita acceso documental y digital sobre la cultura Xinka a estudiantes, investigadores, líderes comunitarios Xinkas y población en general. El Archivo Xinka facilita también acceso a la colección de documentos y audios recolectados por Terence Kaufman y Lyle Campbell que forman parte del Archive of the Indigenous Languages of Latin America (AILLA), al cual el Museo Xinka está adscrito. Uno de los grandes retos del Archivo es organizar la riqueza lingüística de miles de vocablos y expresiones recabadas en comunidades del territorio Xinka, y estudiar su diversidad en significado, pronunciación y escritura. El MUXI, el COPXIG y las autoridades educativas han identificado la necesidad de contar con una entidad rectora del idioma Xinka, como lo es la Academia de Lenguas Mayas de Guatemala (ALMG) para los idiomas mayas, o la Real Academia Española para el idioma español. Las Academias tienen la función de promulgar normativas dirigidas a fomentar la unidad idiomática entre los diversos territo-

rios hablantes del idioma y garantizar una norma común para la enseñanza del idioma. Se espera contar a mediano plazo con una Academia de la Lengua Xinka, para garantizar el derecho a la enseñanza en el idioma originario del territorio.

III. Resultados de la gestión cultural comunitaria.

La gestión cultural comunitaria ha logrado revitalizar el patrimonio cultural del Pueblo Xinka cultivando la cooperación y confianza entre el museo y la comunidad.

El MUXI prioriza su propósito sobre los métodos implementados. Al tener claro su misión: *construir ciudadanía xinka*, le ha sido más fácil al museo compartir la *rectoría* con los representantes del Pueblo Xinka y del Gobierno, porque suelen ser menos relevantes las actividades específicas a corto plazo que la claridad del proceso en sí.

Para favorecer el acceso, la entrada al museo es gratuita, pero la tienda y cafetería del MUXI generan recursos propios para su funcionamiento. El Museo Xinka se ha convertido en un espacio vivo que crece, y a veces se duerme (cuando no hay fondos o por el confinamiento actual debido al COVID-19), fortaleciendo en todo momento la identidad y los derechos del Pueblo Xinka.

El programa de *divulgación* EBI Xinka ha sido muy exitoso en capacitar más de 7000 docentes, atendiendo más del 70% de los 2293 establecimientos educativos de la región. Las fichas de evaluación de los talleres EBI⁸, indican que el 94% de docentes participantes están satisfechos con el programa y que el 78% de docentes participantes replican los contenidos culturales y lingüísticos en el aula. Esto implica que más cien mil escolares son recipientes indirectos del programa de divulgación. El autor ha observado que el éxito del programa reside en una combinación de factores: la selección de promotoras culturales locales, su proceso de capacitación, su actitud con los docentes, los módulos didácticos apropiados, la descentralización de los procesos de formación y la buena coordinación con las autoridades educativas locales para la convocatoria y seguimiento del proceso.

Los datos de las encuestas de entrada y salida del MUXI muestran el impacto de la interpretación participativa en el museo. Las 513 encuestas de entrada indican que el 84% de visitantes nunca había visitado un museo, y el 80% nunca había visto un objeto arqueológico, reflejando la importancia de las excursiones escolares gratuitas para garantizar a todo joven sus derechos culturales. Los resultados de 142 encuestas de salida del museo realizadas a principios de 2019 indican que más del 90% de los visitantes del MUXI tiene la intención de cuidar el patrimonio Xinka como resultado de la interpretación participativa que conecta el patrimonio cultural con la vida y el contexto de cada visitante. La apropiación de la gestión cultural surge de recursos culturales que permiten comprender ¿Por qué surgió el patrimonio? ¿Qué necesidades resolvió en su tiempo? Y, ¿Qué aporta este bien cultural para resolver los problemas del presente y el futuro?

Más allá de los resultados de la museología comunitaria en la conducta y capacidades del público, el MUXI ha tenido un impacto en la identidad cultural

⁸ La evaluación forma parte del Sistema de Garantía Interna de Calidad del Programa EBI.

del Pueblo Xinka:

- *La divulgación comunitaria:* Los resultados del programa EBI indican que la proporción de docentes que se identifican como Xinka subió de 8% en el primer taller a 13% en el tercer taller. Este incremento del grupo Xinka en un 70% demuestra el impacto del proceso de divulgación en la autoidentificación cultural de las personas.

- *La interpretación participativa:* La comparación entre encuestas de entrada y salida al Museo demuestran que la proporción de visitantes que se identifican como Xinka subió del 8% en las encuestas de entrada a 33% en las encuestas de salida. El hecho de generar un cambio tan fuerte en la percepción de sí mismos en los jóvenes en el transcurso de la visita de museo es una muestra irrefutable del impacto de la interpretación participativa. Considero que el incremento del grupo Xinka no significa que antes había menos Xinkas, pero, al contrario, que al final del proceso había más personas que quieren ser Xinka y están decididos por valorar y cuidar su patrimonio, que es el propósito de la gestión cultural comunitaria.

- El suplemento Tesoro Lingüístico de Prensa Libre del 14 de mayo de 2019, patrocinado por UNESCO, informa que *"en cuanto a los idiomas garífuna y Xinka, la cantidad de hablantes ha aumentado, por orgullo e identidad, gracias a*

los esfuerzos que han hecho sus líderes y algunas organizaciones, calculando el número de hablantes en 22,453" contrastando con los resultados de la mayoría de estudios lingüísticos de unos años antes que indicaban que el Xinka era un idioma extinto (Ubico Calderón, 2002).

- La comparación entre los subsiguientes Censos Nacionales de Población muestra un incremento notable de la población Xinka de 16,214 personas que se identificaron como Xinka en el Censo de 2002 (INE 2002) a 264,167 Xinkas en el censo de 2018 (INE 2019), demostrando el impacto de las campañas de sensibilización identitaria.

IV. Conclusiones y recomendaciones.

La gestión cultural comunitaria del Museo Xinka permite valorar cuatro estrategias innovadoras de los museos comunitarios para la museología mesoamericana:

- Priorizar los propósitos del museo. El Museo Xinka priorizó el desarrollo de la comunidad sobre el valor de su colección. Al poner la comunidad Xinka en el centro del museo se generó un clima de cooperación y confianza que convirtió el museo en un agente de cambio y el motor del desarrollo local.

- Facilitar acceso e inclusión. La ubicación del museo en el centro del territorio, la museografía adaptada al contexto y la gratuidad han mejorado el acceso de los grupos más vulnerables de la comunidad para conocer, apreciar y proteger su patrimonio cultural y natural.

- Implementar la interpretación participativa del patrimonio. La vinculación del visitante con sus bienes culturales ha transformada la experiencia museal,

dando valor y significado a los recursos culturales y revitalizando el patrimonio cultural Xinka.

- Fortalecer la divulgación horizontal. Los programas educativos del MUXI llevaron el museo fuera de sus muros y permitieron alcanzar más de cien mil escolares con actividades que enfrentan la desigualdad social y la discriminación, fortaleciendo a la vez la resiliencia ante el cambio climático y la protección del patrimonio.

Al escribir esta contribución para ICOFOM LAM, Guatemala se encuentra en estado de confinamiento a causa del COVID-19. Los museos están cerrados para el público. Existe una gran preocupación por la sobrevivencia de los museos.

El Museo Xinka está aprovechando esta crisis para innovar y atender nuevas demandas y condiciones, porque está claro que el distanciamiento social tendrá implicaciones en la recepción de visitantes y el funcionamiento del museo. El MUXI está fortaleciendo las habilidades virtuales de su personal y ha elaborado materiales para la educación a distancia de una población con limitado acceso a internet. A pesar de la pandemia, el MUXI ha logrado mantener su vínculo con la comunidad por medio del Programa "Aprendo en Casa", llevando el museo fuera de sus muros hasta dentro de la casa de su población meta.

El impacto de la pandemia en la sociedad constituye una oportunidad o más bien una obligación para acercar los museos a la comunidad. Los museos comunitarios son potenciales guardianes de la memoria colectiva y del patrimonio cultural de la comunidad. Los museos comunitarios fortalecen las capacidades locales para preservar la diversidad cultural, y mitigar los efectos de la desigualdad social y del cambio climático. Sin embargo, los museos comunitarios necesitan integrarse en redes de museos para crear alianzas que permiten superar la crisis financiera del sector cultural y dirigir la función de los museos hacia la protección de los recursos culturales locales, impulsando políticas culturales para crear en cada municipio un museo, un centro cultural, o una casa de la cultura para celebrar el patrimonio con la propia comunidad.

Bibliografía

Alemán, A. (2011). Los museos comunitarios participativos. Una aproximación a la nueva museología. *Cultura*, 113-125.

Banco Mundial. (2015). *Latinamérica 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.

Brinton, D. (1885). On the language and ethnologic position of the Xinka Indians of Guatemala. *Proceedings of the American Philosophical Society* 22: 89-97., 22 ,

89-97.

Calderón, E. (1908). Las lenguas (Sinca) de Yupiltepeque y del Barrio de Norte de Chiquimulilla en Guatemala, *Estudios lingüísticos* I. Guatemala.

Carter, J. (2010). Protocols, particularities, and problematising Indigenous 'engagement' in community-based environmental management in settled Australia. *The Geographical Journal*, 176(3), 199–213.

Colom, A. (2020, August 31) *So long, Indiana Jones, or who owns "El Mirador"?* World Council of Anthropological Associations. Platypus. El blog CASTAC. Recuperado de <http://blog.castac.org/2020/08/so-long-indiana-jones-or-who-owns-el-mirador/> Colop, S. (2011). *Popol wuj*. Guatemala: F&G Editores.

COPXIG. (s.f.). *Pueblo Xinka. Una nación con desarrollo*. Chiquimulilla, Santa Rosa; Guatemala: Publicación con apoyo de IBIS Dinamarca.

Cottrell-Studemeyer, C. (2015). Geographies of Flexible Citizenship. *Geography Compass*, 9(10), 565–576.

Dary, C. (2003). *Los Comuneros orientales. Identidades étnicas y tierras comunales en Jalapa, Guatemala*. Guatemala: IDEI-USAC.

Dewhurst K. et al, (2014). Cultivating connectivity: Folklife and inclusive excellence in museums. *Curator: The museum journal* / Volume 57, Issue 4

Emery, A. R. (2011). The Integrated Museum: A Meaningful Role in Society? *Curator*, 44(1), 69-82.

Estrada Belli, F. Kosakowsky, L. & Wolf, M. (1998). El lugar de Santa Rosa en el mapa arqueológico de Guatemala: *Desarrollo de sociedades complejas en la costa sureste de Guatemala. XI Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1997*, 449-472.

Everett, M. &. (2011). Benefits Visitors Derive from Sustained Engagement with a single museum. *CURATOR THE MUSEUM JOURNAL*, 54(4), 431-446.

Gainon-Court, M. &. (2016). Can Museums Keep Up With a Changing World, Skills management as a practical response. *Museum Internacional. ICOM*, 81-96.

Gaither, E. (1992). "Hey! That's mine". Thoughts on Pluralism and American Museums. En G.A. (Ed.), *Reinventing the Museum*. Oxford,UK: Altamira Press.

García V. & Ericastilla, S. (1995). Descubrimientos paleontológicos en Rosario-Ipala, Chiquimula, oriente de Guatemala. *VIII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1994*, pp.113-128.

Girard, R. (1976). *Historia de las civilizaciones antiguas de America desde sus orígenes. Tomo I,II,III*. San Sebastian, España: Editores Mexicanos Unidos.

- Guzmán Böckler, C.& Herbert, J. (2002). Guatemala: una interpretación histórico-social. Guatemala: Cholsamaj.
- Ham, S. (1992). *Environmental interpretation. A practical guide for people with big ideas en small budgets*. Golden, Colorado: North American Press.
- Harari, Y. N. (2011). *Sapiens, a brief history of humankind*. London: Penguin Random House.
- Ichón, A. & Grignon, R. (1989). *Reconocimiento arqueológico en el oriente de Guatemala. Departamentos de Santa Rosa y Jutiapa*. Misión científica Franco-Guatemalteca. AP 346.
- INE. (2002). *XI Censo Nacional de Población y VI de Vivienda*. Guatemala: Instituto Nacional de Estadística.
- INE. (2019). *XII Censo Nacional de Población y VII de Vivienda*. Guatemala: Instituto Nacional de Estadística.
- Janes, R. (2010). The Mindful Museum. *Curator*, 53(3), 325-338.
- James Irvine Foundation. (2010). *How we visitors changed our museum*. Oakland: Oakland Museum of California.
- Jordan, P. (2014). Hunters and Gatherers (Chapter 26). En P. J. editado por Vicki Cummings, *The Oxford Handbook of the Archaeology and Anthropology of Hunter-Gatherers* (pág. 1331). London: Oxford University Press.
- Kirchhoff, P. (1960). Mesoamérica. Sus límites geográficos, composición étnica y caracteres culturales. *Tlatoani*, 3.
- Kirchberg, V. &. (2012). Experiencing Exhibitions: A Review of Studies on Visitor Experiences in Museums. *The curator*, 55(4), 435-452.
- Krmpotich, C. (2015). Teaching collections management anthropologically. *Museum Anthropology*, 38(2), 112-122.
- López Ramírez, R. (2007). *Cosmovisión Xinka: una forma de humanizar la vida*. Guatemala: Amanuense Editorial.
- MacMillan, M. (2010). Auditing citizen engagement in heritage planning: The views of citizens. *CANADIAN PUBLIC ADMINISTRATION*, 53(1), 87-106.
- McCarthy et al. (2015). Mana Taonga: Connecting Communities with New Zealand Museums through Ancestral Maori Culture. *Museum International. ICOM*, 5-15.
- Morales, T. & Camarena, C. (2009). *Manual para la creación y desarrollo de museos comunitarios*. La Paz: Artes Graficas Sagitario .
- Museo Xinka (n.p.) *Sitios arqueológicos al 2012*. Visita realizada por la Cooperativa El Recuerdo en el departamento de Santa Rosa. Cooperativa El Recuerdo. Archivo

Xinka, Museo Xinka, Cuilapa, Guatemala.

OIT (2016). *Pueblos indígenas y tribales: fuentes de información OIT*. Lima: OIT, Oficina Regional para América Latina y el Caribe.

Pawley, L. (2008). Cultural Citizenship. *Sociology Compass*, 2(2), 594–608.

Prensa Libre (2019) Suplemento Tesoro Linguístico del 14 de mayo de 2019. Guatemala.

Shulz, L. (2011). Collaborative museology and the visitor. *Museum Anthropology*, 34(1), 1–12.

Stone, A. et al. (1999). Registro de arte rupestre en las Tierras Altas de Guatemala: Resultados del reconocimiento de 1997. *XII Simposio de Investigaciones Arqueológicas en Guatemala, 1998*, pp.682-695.

Sullivan, T., Kelly, L. & Gordon P. (2003). Museums and Indigenous People in Australia: A Review of Previous Possessions, New Obligations: Policies for Museums in Australia and Aboriginal and Torres Strait Islander Peoples. *Curator*, 46(2), 208-227.

Tilden, F. (1977). *Interpreting our heritage*. The University of North Carolina Press.

UNESCO. (2010). *Atlas of the World's Languages in Danger*. Paris: UNESCO Publishing.

UNESCO. (2019). *Mensaje de la Directora General de la UNESCO, Sra. Audrey Azoulay, con motivo del Día Internacional de la Lengua Materna, 21 de febrero de 2019*. UNESCO. Recuperado el 6 de mayo 2019, de https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000366779_spa

Ubico Calderón, M. (2002). *La realidad lingüística prehispánica en Guatemala: Pasado y presente*. Guatemala: USAC, DIGI, IIHA, CEFOL, CNPAG.

Vanheusden, G. M. (n.p. (1)). *Ubicando el museo en el centro de la comunidad y la comunidad en el centro del museo. Plan de Interpretación comunitaria de una cultura en peligro de extinción*. Departamento de Arqueología. Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala.

Vanheusden, G. M. (n.p. (2)). *Política de Colecciones Museo Xinka, Cuilapa*. Departamento de Arqueología. Guatemala: Universidad del Valle de Guatemala.

Van Steenberge, B. (1994). *The condition of citizenship*. London: SAGE Publications Ltd.

Vergo, P. (1989). *The New Museology*. London: Reaktion Books.

V. Registro fotográfico



Figura 1. Vista exterior del Museo Xinka (Vanheusden, 2018)



Figura 2. Vista interior del Museo Xinka (Vanheusden, 2018)



Figura 3. Capacitación de promotoras Xinkas (Vanheusden, 2017)



Figura 4. Área de Arqueología del Museo Xinka (Vanheusden, 2018)



Figura 5. Taller de restauración de piezas arqueológicas (Vanheusden, 2018)



Figura 6. Interpretación participativa: "petate del muerto" (Vanheusden, 2018)

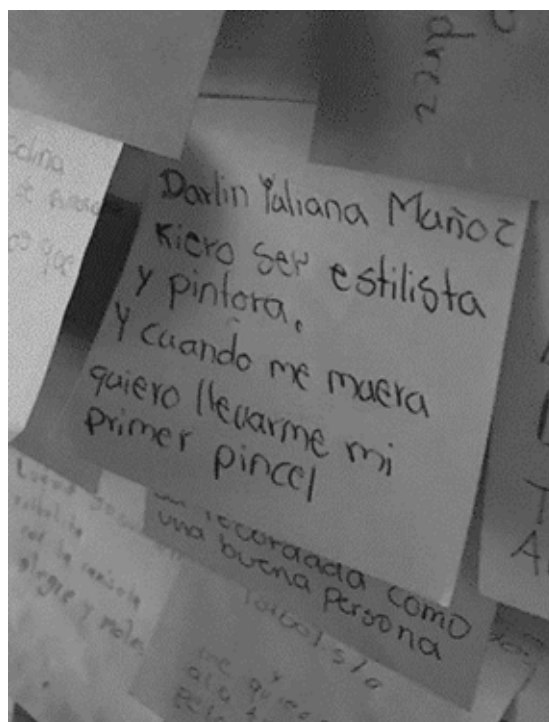


Figura 7. Interpretación participativa: reflexión de una visitante (Vanheusden, 2018)



Figura 8. Área de tradición oral xinka (Vanheusden, 2018)



Figura 9. Taller de fomento artesanal en corredor del Museo (Vanheusden, 2018)

Biografía

Mauricio Vanheusden es fundador y director del Museo Xinka en Cuilapa, Guatemala.

Es gerente general de Cooperativa “El Recuerdo” con sede en San Pedro Pinula, Guatemala.

Es miembro de la Junta Directiva de la Asociación de Museos de Guatemala, AMG-ICOM.

Tiene una Maestría en Salud Pública por KIT-Vrije Universiteit, Amsterdam, NL.

Tiene una Maestría en Gestión de Patrimonio con énfasis en Museos por la Universidad del Valle de Guatemala.

Ha sido declarado «Vecino Distinguido» por el Concejo Municipal de San Pedro Pinula, por su proyección social, cultural y de promoción humana (2012).

Museus, tradições e costumes; patrimônios e territorialidade dos indígenas Mybia no Rio de Janeiro: reflexões sobre o tema

Maria Amelia Reis

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPG-PMUS/MAST
Centro de Estudos Interdisciplinares do Século XX-CEIS 20 – Universidade de Coimbra
amelia.souza.reis@gmail.com

Silvilene Moraes

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – PPG-PMUS/MAST
silvilene2@yahoo.com.br

Resumo

Este artigo produzido no âmbito dos estudos e pesquisas do Programa de Extensão Etnoconhecimento para um EtnoReconhecimento (PROETNO) efetivado junto às aldeias Guarani Mybia, localizadas no Estado do Rio de Janeiro, como base para a formação dos estudantes de Museologia e de outras licenciaturas. Traz como reflexão a importância de considerar os fatores socioculturais e étnicos desses grupos indígenas nos museus em sua historicidade, questionando-se: os museus indígenas presentificam as tradições e costumes dos indígenas Guarani Mybia significando-os através da revelação de suas histórias e conhecimentos transmutados ao longo do tempo? Os museus como instituições educativas colocam como prioridade em seus planos de gestão metodologias que considerem os conhecimentos de todos em sua diversidade e pluralidade? Estudos contemporâneos estabelecem estreitos elos entre tradições e costumes, territorialidade e políticas econômicas globais, associadas aos indígenas no Brasil. Este estudo teórico-analítico com base nas histórias que nos foram contadas e aquelas que a história escrita nos dispõe, para além das vivências comunitárias partilhadas, admite por hipótese que tais vínculos trazem em si um suposto étnico-racial que destaca os vários sentidos atribuídos aos indígenas em sua relação com os não-indígenas. Partindo do fundamento de que a história dos homens em sociedade é motor para atingir sua forma organizativa de viver, trabalhar, criar seus filhos e morrer, suposto contido nas bases do materialismo histórico dialético, compreendemos a importância do conhecimento por todos das peculiaridades históricas e culturais em seus mais amplos e contraditórios aspectos das vivências e (con)vivências entre os indígenas Mybia. Assim, assinala-se a importância de trazer à tona as tradições e costumes Mybia; seus patrimônios e seus corpos sociais em meio às lutas por seus territórios sagrados e confiscados por políticas públicas que insistem em silenciá-los e classificá-los como exóticos e imersos em uma prática discursiva que os diferenciam da maioria dos não indígenas, discriminando-os. Observa-se que as articulações aqui expostas continuam pouco explorados nos museus indígenas e que poucas intervenções expográficas e educativas se concentram nesta interconexão. Se impõe aos museus, como

instituição educativa por excelência, consignar a partir dos pressupostos da *metodologia da práxis*, que exige para sua consecução, um movimento coletivo de atuação que parta da realidade concreta da etnia interpretada, de um trabalho de construção e reconstrução de uma outra narrativa crítica que tome os conhecimentos étnico-culturais como ponto de partida e de chegada.

Palavras-chave: Museu educativo; indígenas Mybia; tradições; costumes; territorialidade

Abstract

Do museums present the traditions and customs of the Guarani Mybia indigenous people by means of revealing their stories and knowledge transmuted over time? Contemporary studies establish close links between traditions and customs, territoriality and global economic policies, associated with indigenous people in Brazil. This theoretical-analytical study hypothesizes that such links bring with them an alleged ethnic-racial that highlights the various meanings attributed to indigenous people in their relationship with non-indigenous people. It is understood in advance that the I and the We are part of the same unity of the subjects that we are, surpassing theories of 19th century physical anthropology. The need to consider the socio-cultural and ethnic factors of the Guarani groups in museums, in their historicity, is emphasized, taking as object of studies the Guarani Mybia ethnicity, located in the State of Rio de Janeiro as a source of studies. The importance of bringing to light their traditions and customs is highlighted; their heritage and their social bodies in the midst of struggles for their sacred territories, confiscated by public policies that insist on silencing them and classifying them as exotic and immersed in a discursive practice that differentiate them from most non-indigenous people, discriminating against them. It is observed that the exposed links are still little explored in museums and that few interventions focus on this interconnection. It is imperative for museums, as an educational institution par excellence, to consign starting from – the praxis methodology, which requires for its achievement, a collective movement of action that starts from the concrete reality of the interpreted ethnicity and a work of construction and reconstruction of another narrative that takes ethnic-cultural knowledge as a starting and ending point.

Keywords: Educational museum – indigenous Mybia; traditions; mores; territoriality

Resumen

¿Los museos representan las tradiciones y costumbres de los indígenas guaraníes Mybia, es decir, al revelar sus historias y conocimientos transmutados con el tiempo? Los estudios contemporáneos establecen vínculos estrechos entre tradiciones y costumbres, territorialidad y políticas económicas mundiales, asociadas con los pueblos indígenas en Brasil. Este estudio teórico-analítico plantea la hipótesis de que tales vínculos traen consigo una supuesta etnia-racial que resalta los diversos significados atribuidos a los pueblos indígenas en su relación con los no indígenas. Se entiende de antemano que el Yo y el Nosotros somos parte de la misma unidad de los sujetos que somos, superando las teorías

de la antropología física del siglo XIX. Se enfatiza la necesidad de considerar los factores socioculturales y étnicos de los grupos guaraníes en los museos, en su historicidad, tomando como objeto de estudios la etnia guaraní Mybia, ubicada en el Estado de Río de Janeiro como fuente de estudios. Se destaca la importancia de resaltar sus tradiciones y costumbres; su patrimonio y sus cuerpos sociales en medio de luchas por sus territorios sagrados, confiscados por políticas públicas que insisten en silenciarlos y clasificarlos como exóticos e inmersos en una práctica discursiva que los diferencia de la mayoría de los no indígenas, discriminándolos. Se observa que estos enlaces expuestos aún se exploran poco en los museos y que pocas intervenciones se centran en esta interconexión. Es imprescindible que los museos, como institución educativa por excelencia, consignent a partir de la metodología de la praxis, que requiere para su consecución, un movimiento colectivo de acción que parte de la realidad concreta de la etnia interpretada y un trabajo de construcción y reconstrucción de otra narrativa que toma el conocimiento étnico-cultural como punto de partida y finalización.

Palabras clave: Museo educativo - Mybia indígena; tradiciones costumbres; territorialidad

Introdução: Ková e Ayvu Aeja Pave Pe – Eu Quero Deixar Minha Palavra

Uma longa história civilizatória, no Brasil e nas Américas, percorre espaços e tempos desde os processos de colonização aos dias atuais, ocasionando homogeneizações sempre crescentes das culturas autóctones, ora presentes em operações genocidas de conquistas pela busca de ouro e prata, ora através de outras apropriações político-econômicas de importância para países conquistadores da Europa, como a devastação do pau brasil de nossas florestas da Mata Atlântica, a escravização indígena e seu espólio cultural como artefatos exóticos para museus europeus, maioria das vezes particulares.

Via de regra, a morte de inteiras populações tribais indígenas litorâneas se fez presente pelas doenças trazidas de alto mar, pelo extermínio físico dos mais aguerridos e, mais tarde, pela importância religiosa dos colonizadores dada a unicidade na cristianização que se fez violenta a partir da agressão cultural, moral e educativa. Ao eleger-se como pano de fundo os Guarani da etnia Mybia que vivem no Estado do Rio de Janeiro, sem esconder as contradições educativas que dificultam os esforços para que o público diverso que visita os museus encontre-se diante de uma outra diversidade cultural, em outro modo de viver e morrer diferente daquele que se vivencia, daí perguntar-se: os museus presentificam as tradições e costumes dos indígenas Guarani Mybia, significando-os através da revelação de suas histórias e conhecimentos transmudados ao longo dos tempos? Permite-se ao público visitante encontrar nos materiais explicativos as possibilidades de crítica ou visão diferenciada da realidade apresentada aos visitantes, tais como: escravização massiva, evangelização compulsória, extermínio dos povos guerreiros, entre outras contradições? Enfim, como o Museu e a Museologia podem comportar-se diante das possibilidades de transformação da realidade social e cultural, através de metodologias que admitam o confronto de realidades que geram as críticas socioculturais necessárias ao bom viver entre os Homens?

O foco dos projetos de pesquisa ligados ao Programa Etnoconhecimento

para um Etnoreconhecimento (2005-2012), realizados em articulação íntima entre extensão acadêmica e a formação universitária de profissionais de diferentes áreas do conhecimento, serviram de base ao artigo aqui exposto, nos possibilitando refletir sobre a nossa longa história escravocrata plena em desigualdades socioculturais e educacionais. Tomamos por base este programa de extensão universitária por trazer aos futuros profissionais um enriquecimento importante no contato profícuo com outras dimensões culturais e fazeres educativos capazes de indicar o potencial de conhecimentos existentes nos NÓS cultural.

Retomando as sábias palavras do cacique da maior aldeia guarani fluminense – *Tekoa Sapukai Bracui*, localizada em Angra dos Reis ao nos dizer demonstrando o que desejaria que contribuíssemos em nossas visitas: *Ková e Ayvu Aeja Pave Pe – Eu Quero Deixar Minha Palavra* (nossa voz). Informando: *Essa é a vida que vivemos, rodeada entre riachos, céu limpo e Nhanderu a olhar por todos nós...* Crenças, espiritualidade, natureza cósmica e territorialidade como razão de viver já que a vida é perenidade¹.

Preocupa-nos a existência de processos de subtração que se fazem presentes na contemporaneidade regidos por desconhecimentos, desapropriações, expulsões e extermínios. Lembramos de exclusões marcadas pelo extermínio cultural representado, por exemplo, pelas escravizações e diferentes modalidades de escolarizações monolíngues, a partir da criação de espaços exclusivos de vivências para crianças, mulheres e jovens que deveriam aprender os modos de falar e viver dos não-índios, afastados dos adultos e anciões que em suas diferenças de vida, trabalho, no trato da terra e cultura, ofereciam riscos à dominação exploratória europeia. O esquecimento de seus mitos, tradições e rituais tornou-se importante aos conquistadores como forma de manter-se a ordem social pretendida frente aos possíveis conflitos em oposição aos ataques, maioria das vezes violentos, a partir da força e da necessidade de apropriação das novas terras “descobertas”.

Frente às questões apontadas e penetrando no passado de modo a melhor compreender a função educativa dos museus, enquanto fato e fenômeno social, como instituição no qual se agregam o fantástico, o encantamento, o utilitário, o estético e o cotidiano ao valor simbólico que permite atrair os demais públicos em sua pluralidade, indicar a importância, para além do decorativo, do estranho à vida cotidiana histórica dos grupos sociais hegemônicos e das pessoas comuns.

Este estudo teórico-analítico admite pois, que tais vínculos entre Museus, tradições e costumes; patrimônios e territorialidade trazem em si um suposto étnico-racial perverso, que em si destaca os vários sentidos atribuídos aos indígenas em sua relação com os não-indígenas, maioria das vezes deslocados pelo não-conhecimento destes das culturas tradicionais que lhes são pertences. Compreende-se de antemão que o Eu e o Nós fazem parte da mesma unidade dos sujeitos que somos, concepção que nos força recuperar, através da história das Ciências Sociais no Brasil, a importância da superação das teorias da Antropologia

¹ Livreto produzido pelas crianças Mbyá junto ao Programa de Pesquisa e Extensão Etnoconhecimento para um EtnoReconhecimento – PROETNO, junto aos etno-educadores guarani *Ková e Ayvu Aeja Pave Pe* – Aqui Eu Quero Deixar a Minha Palavra. Coordenadora Professora Maria Amélia Reis. Universidade do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO/MEC/SESU-FAPERJ- PIBIC/CNPQ. 1ª Ed. 2008. ISBN 978-85-61473-05-1

Física do século XIX² a ser explicitada no capítulo seguinte deste artigo.

Portanto, refletir sobre as possibilidades de produzir a inclusão das tradições, conhecimentos étnicos e culturais dos indígenas brasileiros nos Museus e em exposições, das quais participem como provedores das temáticas associadas às suas vidas e trabalho, é o desafio que deles recebemos no trabalho universitário realizado junto a eles.

Ressalta-se a importância que conferem à educação de sua gente, de seu povo e de sua história secular que se vem crescer à preocupação dos Comitês internacionais do *International Council of Museums* (ICOM) com a temática da educação libertadora e para TODOS, a realizar-se nos Museus a partir das teses defendidas por Paulo Freire, que se concretizam a partir da reunião de Santiago (Chile, 1972). Outros encontros seguiram-se, delas emanando diretrizes, nacionais e internacionais, em relação às necessidades de transformações do campo da Museologia e da gestão dos Museus como capazes de atender a todos subtraindo as diferentes formas de discriminações.

Enfim, políticas prevalentes às transformações necessárias se destacam: (a) nos Comitês do ICOM, ao implementarem políticas voltadas à educação cidadã, inclusiva e emancipatória; (b) dos Programas educativos, políticas de formação e debates científicos como espaços apropriados à produção de conhecimentos no campo da Museologia apontando para avanços, retrocessos e desafios já experienciados e evidenciados nas tensões entre o educativo, o museu e as tradições ancestrais de povos tradicionais.

Daí, a importância conferida a este trabalho ao tomar como parâmetro educacional a *metodologia da práxis*, que exige para sua consecução um movimento coletivo de atuação, onde se parta da realidade concreta da etnia interpretada e um trabalho de construção e reconstrução de uma outra narrativa que tome os conhecimentos étnico-culturais como ponto de partida e de chegada, na medida em que se compreende que nosso país é pluricultural, conforme impõe a Constituição da República Federativa do Brasil - 1988, denominada como Constituição Cidadã. Nela reconhece-se, no Art. 231 e seus parágrafos, o *direito originário às terras que ocupam tradicionalmente, definindo o que é terra tradicionalmente ocupada e quem são seus titulares*, estabelecendo a necessidade premente de suas demarcações. Reconhece-se, ainda, sua organização social, seus costumes, línguas, crenças e tradições. Nesse sentido, importante se torna na prática social entre todos, tomar a dialogicidade e a interculturalidade como princípios fundamentais para que as construções socioculturais de nossos indígenas ocorram como prática social nos museus de modo a educar para a liberdade.

Museu, Museologia, Memória: importância de contar a história

Necessitamos da história para a vida e para a ação, e não para evitar, presunçosamente, a vida e a ação, ou para camuflar uma vida egoísta e as más, e covardes ações.
(Nietzsche, 1980)

² Oliveira, Amurabi O ensino de Antropologia Física e Etnografia do Brasil em Santa Catarina na década de 1950 ANUARIO ANTROPOLÓGICO - 2020/I The teaching of Physical Anthropology and Ethnography of Brazil in Santa Catarina in the 1950. p. 269-286 (*7-9) <https://doi.org/10.4000/aa.4983>

A eterna busca pelo conhecimento no presente e os constantes embates com a realidade, sempre emergente, nos leva a pensar a partir de experiências dadas em meio a pesquisas realizadas no âmbito da Museologia e dos Museus, que paradigmas dominantes devem ser constantemente esbatidos com os conhecimentos críticos produzidos tomando por base modelos alternativos para a construção das sociedades e das culturas diversas. Assim pensando, torna-se importante recorrer ao passado, que se reveste em memórias e, ao presente reificado em novas possibilidades de aberturas concretas ao futuro, como *lócus* onde as utopias por igualdades acompanhadas por contradições evidentes nos planos sociais e culturais coexistem com as desigualdades, na medida em que ambas são lugares de encontros, sedimentações e cruzamentos de correntes culturais em suas dinâmicas conflitivas que acompanham e reproduzem ambiguidades nas relações entre as quais proliferam poderes e não poderes. Lembramos Michel Foucault,³ que em suas teses sobre disciplinação dos corpos nos faz refletir sobre os assujeitamentos e a necessidade de transformações metodológicas como capazes de incluir a todos com atividades educativas diferenciadas nos museus.

Se democracia é pluralidade e polissemia interpretativa, será importante reconhecer que a existência de capitais culturais e *habitus*⁴ díspares que serviram e servirão à existência das condições de reconhecer o **outro** diferente como ponto de partida, de modo a problematizar, a partir do conhecimento das diferenças, os princípios que organizam tanto a hegemonia quanto a heteronomia legitimadores de um determinado capital simbólico em detrimento de outro.

Em nossa contemporaneidade muitas transformações ocorreram e muitas pressões econômicas no campo das Artes e dos Museus vieram reforçar o lúdico e o acrítico colocando-se as preocupações socioculturais no final da linha de conforto, onde o mercado global e mercantil espetacular dos processos simbólicos implicaram novas e diversas estratégias. Canclini (2011) nos indica... Cuidados! pois (...) atualmente precisamos "reconhecer que as alianças, involuntárias ou deliberadas, dos museus com os meios de comunicação de massa e o turismo foram mais eficazes para a difusão cultural que as tentativas dos artistas de levar arte às ruas "(p.170). Não obstante, considera-se, neste artigo, que a crise dos museus não tenha se encerrado, na medida em que a violência simbólica⁵

³ Foucault em Os corpos dóceis (Vigiar e Punir,1999) nos mostra a importância da disciplina como produtora dos corpos que controla a partir de quatro tipos de individualidades dotada de quatro características: é celular, é orgânica, é genética, é combinatória, produzindo efeitos sobre os corpos como engrenagens de uma máquina que engendram coerções permanentes e treinamentos progressivos influenciadores da constituição de uma docilidade automática que produz assujeitamentos contínuos sobre o corpo. Técnicas que se constituem como forma de organizar o Estado

⁴ O conceito de *habitus* estabelecido por Pierre Bourdieu corresponde a um conjunto unificador e separador de pessoas, bens, escolhas, consumos, práticas, etc. O que se come, o que se bebe, o que se escuta e o que se veste constituem práticas distintas e distintivas; são princípios classificatórios, de gostos e estilos diferentes. Formam esquemas classificatórios do tipo: requintado e vulgar; rico e pobre; livre e escravizado, entre outros, porém sempre de forma relacional.

⁵ Pierre Bourdieu. Editora da Universidade de São Paulo, 2011. ISBN 978-85-314-0382-8 Violência simbólica, elaborado por Pierre Bourdieu é um conceito que aborda a violência exercida sobre os corpos humanos sem coação física, causando efeitos morais e psicológicos aos indivíduos

continua a operar-se sistematicamente, ao divorciar-se, por exemplo, de seu contexto original um objeto indígena que representa uma cultura específica e reorganizá-lo em outro contexto cultural sob uma visão espetacular de vida (Bourdieu,2011). Possível de compreender a partir do exemplo abaixo.



Foto 1 Museu na Dinamarca que abriga um dos seis mantos tupinambás conhecidos no mundo diz nunca ter recebido uma solicitação formal para devolução ao Brasil | Foto: Niels Erik Jehrbo/Museu Nacional da Dinamarca. Presente em Tese Reis, Maria Amelia – 2002 - UFF

Neste contexto, nas ações de extensão e formação, ainda me deparo nas buscas por um museu efetivamente educativo diante da rigidez solene dos prédios; da organização rígida de visitas formalmente voltadas a um público específico, não obstante políticas educacionais incluam visitas escolares como políticas educacionais visando escolas públicas. Entretanto, muitos ficam de fora, acostumados a entender tais espaços como templo do conhecimento erudito e de uma memória e cultura descolada daquelas que possuem em sua vivência histórica. Assustam-se, pois se excluem da história dos mesmos, tanto quanto pela complexidade das mensagens presentes nos tótems e diversos painéis de inexplicáveis informações que, muitas vezes, prescrevem modos e maneiras de comportar-se, mover-se, silenciar-se e registrar os momentos que seriam possivelmente encantados. Explícitos são os aspectos que reforçam diferenças de classe, de raça, de crenças, objetivos de vida e trabalho. Exemplifica-se trazendo a questão: porque os museus denominados sacros em sua maioria são museus unicamente católicos? Enfim, evidências claras de possíveis desqualificações, ao invés de qualificações, resquícios de um museu como um projeto de releitura do passado sem dimensão de alterar o presente e que associa ações e prognósticos à divisão do trabalho mercantil e pouco, muito pouco à vida das pessoas comuns. Urge transformações efetivas.

Retomando aos indígenas Guarani Mbyá e sua história de desqualificações

e que se apoia no reconhecimento de uma imposição determinada, seja esta econômica, social, cultural, institucional ou simbólica de acordo com os padrões hegemônicos. Tal conhecimento conduz o indivíduo a reconhecer a legitimidade desse discurso de poder, seja de diferença de classe, de raça, etnia, gênero, sexual, entre outros.

voltamos à questão da Antropologia Física, em uma breve referência, articulada à memória dos Museus. Ressalta-se que a trajetória desta área do conhecimento no Brasil se circunscreve desde o Brasil Imperial articulada a uma reflexão sobre o papel dos Museus, estes à época compreendidos como locais de produção das ciências positivas diversas. Toma-se exemplarmente o Museu Nacional, criado em 1818, que em seu desenvolvimento teórico-científico enfatizou por décadas a temática racial nos campos da medicina, nos gabinetes de polícia, escolas, assistência social, naturalistas, entre outros, no afã de caracterizar as populações brasileiras, sua constituição e diversidade biológica-racial, através de análises científicas aplicadas aos grupos marginalizados: indígenas, negros, sertanejos, imigrantes europeus pobres, entre outros, em sua heterogeneidade das etnias dominantes no Brasil. À época aprofundavam-se debates sobre miscigenação racial, imigração e eugenia incluídos nos estudos da biotipologia, da medicina legal e da antropologia jurídica que se agudizam seguindo propostas científicas internacionais. Para Schwarcz (1989), por tal tendência, justificou-se a perda da primazia científica dos Museus Naturais para as universidades como espaços de ciência, não somente pelas mudanças institucionais como também pela crítica teórica ao evolucionismo positivista instituída na Antropologia Física nesse momento histórico. Os Museus passam a ser considerados como espaços delimitados pela produção científica voltada às Ciências Naturais. Esse deslocamento institucional e teórico também é acompanhado por um processo de delimitação disciplinar da Antropologia em associação à Sociologia crescente.

Referenciado este breve resumo histórico da articulação Museus e Ciência retoma-se aos conceitos de Museus e sua ciência - a Museologia, compreendidos, neste artigo, como espaços socioculturais em que se conjugam experiências individuais e coletivas construídas historicamente, em meio a um conjunto de valores plenos em negociações, entendendo-se o Museu como *instituição* onde a memória, como referência do passado, possibilita manter a coesão dos grupos e das instituições que compõem. Em nosso estudo "As tradições e costumes; patrimônios e territorialidades das comunidades tradicionais indígenas Guarani Mibýá", se afirma e reafirma a importância da imersão educativa em todo planejamento e metodologia propostos, face à compreensão dos Museus e da Museologia como campo de lutas onde se constroem discursos que selecionam, apropriam e expropriam práticas e objetos que podem ser transformados em suas ações e projetos educacionais emancipatórios destas populações diante da democracia participativa que se constrói e fundamenta na formação de nossa brasilidade⁶.

Diversidade étnico-cultural e os silenciados da história: Patrimônios e Culturas Guarani Mybiá

A narrativa repetida por vários caciques na Conferência Mundial Rio 92, realizada no Rio de Janeiro, serve de base às nossas atividades de ensino, pesquisa e extensão – *Não somos representados nos museus*⁷. Narrativa que nos indicou a internalização de um imaginário presente em muitos dos povos segregados, silenciados e continuamente aliados de suas culturas, mitos e crenças, pouco validados em suas

⁶ Reis, Maria Amélia & Pinheiro, Maria do Rosário. Para uma Pedagogia nos Museus (2009)

⁷ Diegues. Anna Martha. Dissertação de Mestrado. PPG.PMUS/UNIRIO/MAST- 2014

tradições espirituais e seus símbolos, materiais e imateriais, tais como: a importância da territorialidade, da memória e dos diversos signos culturais presentes nas vivências dos grupos Guarani Mbya.

Marginalizados junto a *outros imperceptíveis* no devir da humanidade, como os negros, ciganos, ribeirinhos e demais desvalidos da autonomia material pelos poderes dominantes, os indígenas permanecem, ainda, sob o imaginário dos poderes públicos e da própria população *juruá*⁸, como tutelados, por situarem-se entre a barbárie e a vida em pleno século XXI. Questiona-se, interrogando a afirmação acima citada: como vemos e compreendemos o viver e as tradições da grande diversidade indígena no Brasil? Quais conhecimentos possuímos deles? Referenciando a narrativa popular que nos alerta... *somente se ama o que se conhece*,... entende-se como o medo detona o ódio pelo desconhecimento. Quais procedimentos metodológicos e estruturais poderão os museus se transformar para melhor atender aos nossos povos tradicionais em suas culturas diversas espalhadas pelo território brasileiro, cada vez mais excluídos das políticas culturais e de sobrevivência de gerações de jovens? O desmatamento de florestas inteiras pelo agronegócio, a exploração desenfreada das riquezas minerais de nosso solo que acolhem populações indígenas inteiras e seus descendentes, são imagens ampliadas da vulnerabilidade e violência a que são expostos.

Longe de pretender revelar as inúmeras vertentes de angústias e desejos de solucionar os problemas que os afetam, procura-se, como já explicitado, proporcionar melhor compreensão acerca de seus modos de vida e cultura para, coletivamente, melhor poder compreender a importância da identidade cultural e histórica.



Foto 2 PROETNO - Programa Extensão Etnoconhecimento para um EtnoReconhecimento – IV Seminário de Educação Diferenciada e Etnoconhecimento – IV Encontro Luso-Brasileiro de Educação, Formação e Cultura – 01 a 3/09/2008 – Discursos reivindicadores

Identidade Guarani Mybia: história, nomes e lugares

Nós somos uma única família original – nosso corpo e o nosso

⁸ Os Guarani Mbya referem-se aos brancos como jurua. É de uso corrente e quer dizer, “boca com cabelo”, referência, talvez, à barba e ao bigode dos europeus conquistadores.

*jeito é o mesmo, a nossa língua e a nossa fala é a mesma. (...)
Os antigos foram para o Brasil e os parentes que vieram para o
Brasil são os que restaram e são os verdadeiros (Discurso do dirigente político
da aldeia Pastoreo, Itapua, Paraguai, 1997).*

Tomando um breve histórico do grupo indígena Mybia apontado nos dados históricos e geográficos encontrados por pesquisadores do ISA (2018) e da FUNAI (2019), realizamos uma releitura desses dados referentes às características culturais, correlacionando-os às nossas experiências acadêmicas junto às aldeias Guarani Mbyá, habitantes do Estado do Rio de Janeiro, evidenciando o conjunto Guarani Mbyá como a população indígena de maior presença territorial no continente sul- americano.

Os *Mbya* identificam seus “iguais”, através de suas memórias sempre revisitadas pela educação dos jovens, por meio da história oral. Reconhecem-se, por exemplo, pela lembrança do uso comum de um tipo de vestimenta de algodão, comum em seu passado histórico – o tambeao; por seus hábitos alimentares e expressões linguísticas próprias; por suas crenças e mitos. Anunciam-se como *Ñandeva ekuéry* (“*todos os que somos nós*”) mesmo sofrendo pressões políticas, por séculos, pela cobiça de suas terras que possuem muitas riquezas naturais conhecidas por eles em sua cultura milenar. Seus territórios são considerados sagrados e entendidos como Vida e Humanidade, segundo narrativa de Krenak (5/setembro/2019) ao Programa de Miriam Leitão¹⁰, na Globonews ... *a terra é um organismo vivo... é a nossa mãe terra.*

Na busca pela Terra perfeita – *yvyju miri*, a terra sem mal – *yuy marãey* os guarani precisaram chegar à grande água, - o mar (*Mybia e Ñandeva*) ocupando o litoral do Atlântico. Destaca-se que os indígenas apresentam contingente populacional composto por descendentes de casamentos mistos entre Guarani *Ñandeva* e Guarani *Mbya*, assim caracteriza-se uma grande rede de parentesco, o que implica intensa mobilidade até hoje existente que favorece intercâmbios recíprocos de conhecimentos entrelaçados aos rituais e costumes, trocas de fabrico e venda de artesanatos e cultivo de plantas, entre outros produtos.

Os *Mybia* constroem-se e reconstroem-se a partir da memória e da guarda da cultura e das emanções religiosas, pouco significativa na criação dos museus indígenas. A organização social e as atividades desempenhadas em cada comunidade dependem, sobretudo, da orientação religiosa que absorve os modos de viver e de morrer como representações e experiências. Deste modo, cada subgrupo é diverso com perfil próprio, porém os fundamentos tradicionais são sempre preservados por esta grande mobilidade que lhes é tradicional.

Em sua religiosidade os *Mybia* distinguem indivíduos de boa ou má índoles e não lhes reconhecem responsabilidade moral. É bom ou mal por sua própria natureza, ou seja, para eles existe uma perspectiva inata que obriga o indivíduo a agir mal ou bem. Muito espiritualizados acreditam na reencarnação e na dualidade da alma. Para eles o dom da linguagem humana é a forma de conversarem com Deus – *Nhanderu*, espírito superior, entidade sagrada como a língua *Mybia* e seu

⁹ A Fundação Nacional do Índio é o órgão indigenista oficial do governo brasileiro (FUNAI).

¹⁰ Entrevista de Hamilton Krenak no Programa Miriam Leitão, Globonews, 15/09/2019.

território (Cardoso, 2000- ISA).

Nos séculos XVI e XVII, os cronistas denominavam “guaranis” os grupos de mesma língua que encontravam, desde 1541, a partir da Ilha de Santa Catarina até Assunção e, como importância para os colonizadores, atribuíam à linguagem destes indígenas a facilidade de serem entendidos por outras tribos invadidas em disputas pelos territórios por portugueses e espanhóis divididos pelo Tratado de Tordesilhas.

Cabe lembrar que a história nos mostra as disputas entre portugueses e espanhóis em torno da disputa por terras e riquezas, principalmente ouro e prata, que acreditavam ser a América portadora. Ao lado dos primeiros, seus aliados carijós que habitavam o sul do Brasil e ao lado dos espanhóis, os guarani – sendo os primeiros muito mais solidários e fáceis de colonizar (Ladeira, 1990). Ambos os colonizadores ampliaram seus territórios para os reis de Portugal e Espanha até Portugal ser integrado ao reinado espanhol. Ressaltamos a importância para os colonizadores da escravização de indígenas e africanos para trabalhos duros e insalubres em São Paulo e Minas Gerais, na busca pelo ouro e prata abundante nessas regiões.

Nos séculos XVIII e XIX, os grupos Guarani que não se submeteram aos encomenderos (capturadores e mercadores de escravos indígenas) espanhóis nem às missões jesuíticas, refugiaram-se nas montanhas e nas matas subtropicais da região do Guairá paraguaio e dos Sete Povos das Missões, aparecendo na literatura com o nome genérico de Caingá, Caaiguá, Ka'ayguá ou Kaiguá que provém de *ka'aguygua*, que significa “habitantes das matas” (idem, ibdem).

As aldeias Kaiowa / Pai Tavyterã concentram-se na região oriental do Paraguai e região sul do Mato Grosso do Sul. Algumas destas famílias vivem, atualmente, em aldeias próximas às Mbya no litoral do Espírito Santo e Rio de Janeiro. No entanto, enquanto os Mbya e Ñandeva se apresentam como Guarani, os Kaiowa apresentam-se apenas como Kaiowa.

Os Mbya estão presentes em várias aldeias na região oriental do Paraguai, no nordeste da Argentina (província de Misiones)¹¹ e Uruguai (nas proximidades de Montevideo). No Brasil encontram-se em aldeias situadas no interior e no litoral dos estados do sul – Paraná, Santa Catarina, Rio Grande do Sul, além de São Paulo, Rio de Janeiro e Espírito Santo, em várias aldeias junto à Mata Atlântica. Também na região norte do país encontram-se famílias Mbya originárias de um mesmo grande grupo e que vieram ao Brasil após a Guerra do Paraguai, separaram-se em grupos familiares e, atualmente, vivem no Pará (município de Jacundá), em Tocantins, numa das áreas Karajá de Xambioá, além de poucas famílias dispersas na região centro-oeste. No litoral brasileiro suas comunidades são compostas por grupos familiares que, historicamente, procuram formar suas aldeias nas regiões montanhosas da Mata Atlântica - Serra do Mar, da Bocaina, do Tabuleiro, etc. (Ladeira, 1992). O nome Mbyá foi traduzido por “gente” , “muita gente num

¹¹ O território atualmente ocupado pelos Mbya, Ñandeva (Xiripa) e Kaiowa, grupos Guarani que se encontram hoje no Brasil, compreende partes do Brasil, do Paraguai, da Argentina e do Uruguai. Na região oriental do Paraguai, os Kaiowa e os Ñandeva/Xiripa são conhecidos respectivamente por Pai Tavyterã e Ava-Xiripa. Outros grupos Guarani – Guajaki, Tapiete e os conhecidos por Guarayos, Chiriguano também são encontrados no Paraguai e na Bolívia.

só lugar” (Dooley, 1982).

Os Guarani Mbya, se destacam pela ocupação contínua do litoral Atlântico, motivado, principalmente, por um motivo espiritual - a busca da terra sem mal (*yvy marãey*), da terra perfeita (*yvyju miri*), o paraíso aonde para se chegar é preciso atravessar a ‘grande água’ - , o modo como os grupos familiares traçam sua história através das caminhadas, recriam e recuperam suas tradições no ‘novo’ lugar, mantendo suas experiências de vida e meios de sobrevivência através de séculos de existência (Ladeira, 1992).

Aldeias Guarani Mybia no Rio de Janeiro – brevíssimo relato

Segundo o estudo de identificação, a terra em parte do sudeste brasileiro é tradicionalmente ocupada por famílias Guarani *Mbya* e Guarani *Ñandeva*, dois grupos do povo guarani que crescem por meio de alianças de casamento. Nos anos 1960, as áreas por eles habitadas passaram a ser alvo de invasões por não indígenas e violentos ataques levaram à expulsão das famílias *Mbya* que lá viviam e ao confinamento dos *Ñandeva*, vindos principalmente da Reserva Indígena de Porto Lindo, Mato Grosso do Sul. Na língua guarani, *tekoha jevy* significa “a terra que está de volta” fato não realizado até os dias atuais.

A ocupação Guarani Mybia, historicamente, no litoral do Rio de Janeiro faz parte dos circuitos migratórios tradicionalmente realizados por esta etnia entre diversas aldeias da região da Mata Atlântica, não sendo isolados pela intensa mobilidade e relações de parentesco, em busca da visão do mar tendo por base sua intensa preocupação cosmológica. O Rio de Janeiro, atualmente é ocupado por sete aldeamentos *Mybia* onde vivem cerca de 750 a 800 indígenas. Quatro aldeias localizam-se em Parati-Mirim, uma em Angra dos Reis e, mais recentemente uma em Maricá - São José de Embassaí. Esta aldeia, que antes ocupava área litorânea em Camboinhas – Niterói, onde a presença de sambaquis e ossadas indicavam o local como antigo cemitério indígena e, para eles um local sagrado. Neste espaço resgataram a construção das ocas das famílias e dos jovens solteiros erigidas conforme a tradição Mbyá. Infelizmente, o ódio racista foi causa de um grande incêndio que destruiu a aldeia e feriu jovens e adultos, deixando-os entregues à própria sorte (narrativa do cacique Darci Tupã à época - 2015).

Estes mesmos *Mybia* em sua história de viajantes, primeiramente, percorreram a serra da Bocaína chegando ao Rio de Janeiro fincando seus pés na região de Bracuí, em Angra dos Reis daí dividindo-se em novas aldeias, à exemplo daquela que habita atualmente o município de Maricá. Os indígenas nesta aldeia - *Tekoa Sapukai*, são bilíngues, porém somente os adultos falam português com os *jurua*s (não-índios). Observamos em nossas atividades extensionistas (professora e alunos orientandos) que apenas algumas mulheres dirigem-se aos estranhos em português se tiverem permissão, através de olhares, na comunicação com o cacique ou seu marido.

Infelizmente, das seis aldeias indígenas existentes no Rio de Janeiro, apenas três foram homologadas: Bracuí (em Angra dos Reis), em 1995; Arapongas e Parati- Mirim (Município de Parati), respectivamente, em 1995 e 1996¹². Dez anos

¹² COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. Terras indígenas no Rio de Janeiro. Disponível - <https://geographo.webnode.com.br/products/terras-indigenas/riodejaneiro/>

depois de iniciado o processo de homologação de identificação e delimitação as terras da aldeia *Tekoha Jevy* (*a terra que está de volta*), com área de 2.370 hectares os guarani *Nandeva* vêm sua homologação publicada.

Em Maricá, a luta pela terra na restinga de São José de Embassaí continua. Denominada por Aldeia da Mata Verde Bonita ou *Tekoha Ka'guy Ovy Porã*, é composta atualmente por 63 indígenas que se estabeleceram em terreno privado e se encontram em meio a uma disputa pelo território, ainda sem definição.

A língua guarani falada no Rio de Janeiro

Os Guarani Mbya mantêm sua língua viva e plena, sendo a transmissão oral mais utilizada na educação das crianças, na divulgação de conhecimentos e na comunicação inter e entre aldeias, constituindo-se a língua o mais forte elemento de sua identidade. Poucos Mbya falam português com certa fluência, entre eles os mais jovens e representantes de seus aldeamentos junto aos órgãos governamentais. Crianças, mulheres e mais velhos são, em grande parte, monolíngües.

A escrita em língua guarani vêm sendo introduzida em aldeias Mbya com mais ênfase a partir de 1997, com a implantação de escolas bilíngües, a partir da criação dos NEIs - Núcleo de Educação Indígena, vinculados às Secretarias Estaduais de Educação e ao MEC. Os Mbya reagiram bem ao aprendizado do ensino da escrita guarani no Ensino Fundamental, o que proporcionaria a ampliação dos estudos dos jovens. Entretanto, para tal, exigiram que a formação de professores indígenas fosse concretizada pelos governos dos estados e que o MEC lançasse diretrizes apropriadas, porém muito pouco se fez até agora.



Foto 3 - PROETNO. Coral Infantil Guarani Mby Programa Extensão Etnoconhecimento para um EtnoReconhecimento – IV Seminário de Educação Diferenciada e Etnoconhecimento – IV Encontro Luso-Brasileiro de Educação, Formação e Cultura – 01 a 3/09/2008

Muitos pesquisadores e professores universitários, além de ONGs, dedicaram-se em debates e participação em congressos de educação para que a Lei de Diretrizes Nacionais da Educação, até hoje vigente, Lei nº 5692/86, reafirmasse a educação para TODOS e que fosse cumprida em todos os segmentos e modalidades educacionais, inclusive a educação escolar indígena, porém vários

campos institucionais, por não compreenderem a importância do bilinguismo para a criança em sua cultura, concluíram os constitucionais que deveria ser implantada, porém agregada ao conjunto da educação diferenciada e especial. Tal compreensão sobrecarregou os impedimentos para que as instituições estaduais atuassem de forma efetiva em relação à formação dos professores indígenas – fator importante à continuidade cultural e tradicional de seus povos. Um dos argumentos dos Mbya quanto à alfabetização e as metodologias de ensino é a perda da fluência e da entonação da língua materna além, do confinamento excessivo à uma sala de aula.

A questão da territorialidade Mbyá

Ladeira (1997) nos alerta para uma história antiga (desde o século XVI) e violenta dos Mbyá frente aos *juruá* configurada pelo confisco de seu território. No Brasil, os Guarani, entendidos por muitos sob o estigma de índios aculturados, errantes e nômades aliado à versão de submissos, são mal compreendidos em relação à sua luta pelas terras – perderam áreas de suas moradias para a construção de rodovias e outras obras de infraestrutura do capital, favorecendo a saga dos posseiros e fundiários em projetos econômicos financeiros nas terras por eles habitada. Para este grupo indígena o “conceito de território” supera os limites físicos das aldeias e trilhas, pois se associa a uma noção de “mundo”, plural e multiétnico, no compartilhamento dos espaços complexos descontínuos. Para eles o território é o MUNDO, pois seu domínio escapa à noção do privado ou particular vivificando-se através de suas relações e dinâmicas sociais, econômicas, políticas e de movimentos migratórios sempre realizados pelas famílias do subgrupo Mbya.

O território ou mundo Guarani Mbya, enquanto espaço cartográfico e geográfico, é fragmentado e compartilhado por diferentes sociedades e grupos sociais, em contraposição, as aldeias ou *tekoa* – “lugar onde vivem segundo seus costumes específicos e suas leis”. O espaço físico de um *tekoa* deve conter recursos naturais preservados e permitir a privacidade da comunidade. Entretanto, a fragmentação atual das aldeias, definidas por limites artificiais, em função do reconhecimento público e oficial de outras ocupações, tais como fazendas, loteamentos, estradas, projetos de abastecimento, etc., inviabiliza-as enquanto espaço que garanta a subsistência da própria comunidade. Apesar disso, verifica-se nas diversas aldeias um modo peculiar de apreensão, construção e organização do espaço, desenvolvido através do exercício social, político, religioso e do manejo de espécies tradicionais.

Religiosidade e a Casa de Reza

A coesão interna das aldeias é mantida pelos rituais de reza em espaço de grande religiosidade que ocorrem diariamente assim que o sol se põe na chamada Casa de Reza. Nela, com a participação de todos, adultos e crianças, ocorrem diversas atividades de governança coletiva e comunitária para o ordenamento, decisões e controle social. As rezas *Guaom* ocorrem ao som de cantos¹³, danças, rezas e curas por fumegação, sucção de bebidas, dietas e

¹³ Magnífico assistir a esses cantos e danças, principalmente, realizados pelas crianças e jovens adolescentes, fato que compõe toda uma história de ensino, pesquisa e extensão desenvolvido 2005/2016 (dados da autora em seus estudos de ensino e pesquisa)

abstinências antecipadas pelos integrantes sob a coordenação do pajé. Assim, garantem a continuidade da integração grupal e da identidade étnica através da palavra sagrada, do sentimento de unidade mística e social. Cabe ressaltar que ausentar-se desses rituais de organização socioeconômica coletiva seria um grave problema individual diante da coletividade.

Os Mbya (e os Ñandeva) constroem e mantêm uma casa para a prática de rezas e rituais coletivos, *opy guaçu*, localizada próxima ou mesmo agregada à casa do tamöi. Poucos *juruá* tem acesso a elas – fomos convidados a participar de uma reunião na Casa de Reza somente após 5 anos de convivência junto à Aldeia localizada atualmente em Maricá.

As práticas religiosas e comunitárias dos Mbya são frequentes, ocorrem ao por do Sol, estendendo-se por muitas horas. Orientadas pelo dirigente espiritual as “rezas, realizadas através de cantos, danças e discursos, resolvem situações familiares e de todo grupo, tais como: a divisão financeira entre seus membros e as necessidades corriqueiras e imprevistos.

A principal cerimônia realizada na *Opy* é o *Nheemongarai*, quando os cultivos tradicionais são colhidos e “abençoados”, neste momento também são atribuídos os nomes às crianças nascidas no período. O *nheemongarai* deve coincidir com a época dos ‘tempos novos’ (*ara pyau*), caracterizado pelos fortes temporais que ocorrem no verão. Assim, a associação entre a colheita do milho e a cerimônia do seu ‘benzimento’ e da atribuição dos nomes-almas impõe-se no calendário agrícola e na permanência das famílias nas aldeias (Ladeira, 1992).

O acervo mitológico Guarani é extremamente rico e complexo. O cotidiano Mbyá se impregna de relações míticas provenientes de todo seu acervo de acontecimentos vividos e suas interpretações construídas ao longo de sua história a partir do contato com as divindades. Os mitos são fundantes em seu pensamento, tradições e ações cotidianas.

Ladeira sustenta que entre os estudiosos deste grupo indígena, León Cadogan realizou a maior compilação de mitos clássicos e contos Mbya, afirmando que os Mbya vêm incorporando ao seu acervo mitológico, interpretações e acontecimentos vividos e veiculados entre eles, ao longo de sua história sempre reificada. Para os Mbya o cotidiano está impregnado de relações míticas, advindas da comunicação com as divindades. Assim, “as tradições são postas em prática secularmente, segundo os princípios dos mitos que fundamentam o pensamento e ações dos Mbya” (Ladeira, 1992).

Produção e meios de subsistência

O ciclo das atividades (subsistência e rituais) é definido por dois tempos que equivalem a duas estações: *ara pyau* e *ara yma*. A esses tempos correspondem o “calor” (primavera-verão) e o “frio” (outono-inverno), sendo a agricultura a atividade estrutural da vida comunitária. Pode-se dizer que, para os Mbya, o significado da agricultura se encontra na sua própria possibilidade de realização e no que isto implica: organização interna, reciprocidade, intercâmbios de sementes e espécies, experimentos, rituais, renovação dos ciclos. Desse modo, a agricultura faz parte de um sistema mais amplo que envolve aspectos da organização social

e princípios éticos e simbólicos fundamentados, antes na dinâmica temporal de renovação dos ciclos do que na quantidade e disponibilidade de alimento para consumo (Ladeira, 2001). Evidencia-se que é possível colocar que os Mbya não vivem da agricultura, porém não vivem sem ela.

Os Guarani possuem cultivos tradicionais (variedades de milho e outros grãos, tubérculos, etc.) que impõem cuidados maiores na observação das regras e dos períodos de plantio e colheita porque, ao contrário dos outros cultivos, interagem com as demais esferas da vida e sua reprodução é condicionante para a realização dos rituais, sobretudo do *nheemongarai*. Esta cerimônia é exclusiva às plantas tradicionais, isto é, às variedades cultivadas secularmente pelos Guarani, que não misturaram-se às espécies alheias, ou seja, aos experimentos dos juruás, à exemplo do plantio do feijão, genericamente denominado *avati tupi*, *Kumanda tupi*.

As áreas cultivadas possuem, em média, 1/2 a 3 ha, dependem da disponibilidade e qualidade da terra e da força de trabalho. Plantam frutíferas e espécies utilizadas como remédios ao redor das casas. Coletam frutos silvestres e material (paus, cipós, taquaras, palhas, sementes, etc.) para confecção de artesanato, pequenas armadilhas e casas. Embora sendo fonte de alimento, a caça não é prática corriqueira entre os Guarani, principalmente no Rio de Janeiro, estado pouco rural. Essa atividade envolve outros significados práticos e simbólicos que só terão continuidade com a sobrevivência das espécies. Possuem regras rigorosas de consumo que implicam em seletividade e sazonalidade. A atividade de caça, apesar de sua importância social e cultural, vem diminuindo em razão da fragmentação das áreas de mata e de outros agentes de pressão destrutivos da fauna da Mata Atlântica.

O artesanato é uma atividade que foi incorporada pelos Guarani e implica em várias etapas de trabalho. O produto é um bem que pertence à família (família nuclear) em todos os seus aspectos (criação, valor, etc.), sendo de sua responsabilidade todo o processo de realização – coleta e corte de matéria prima na época certa (observando o calendário lunar), qualidade do material (natural e artificial) e da confecção, guarda, preço e venda. As tarefas, da produção à venda, são distribuídas entre os membros da família, segundo critérios de idade, sexo e aptidão. Esta atividade também se insere na dinâmica de intercâmbios (matéria prima e peças) entre famílias. Até o momento, os Guarani mantêm a autonomia e controle da mesma, o que garantiu a sua inserção e incorporação no conjunto de suas práticas tradicionais. Todavia, os artefatos de uso (doméstico, ritual, corporal) não se confundem com os produzidos para a venda.

De um modo geral, os Guarani Mbya poucas vezes trabalham fora da comunidade e quando o fazem é sempre de forma temporária. Sendo assim, o comércio do artesanato é ainda a principal fonte de renda.

A importância da Educação nos Museus: a práxis como metodologia para a inclusão de TODOS

Ao analisar quais saberes metodológicos são mobilizados para as ações educativas sistematizadas nos museus, onde se incluem as tradições e costumes dos indígenas Guarani Mybia, parte-se dos seguintes questionamentos como princípios para uma educação para liberdade e fonte de transformação social, que

não se esgota no espaço limitado deste artigo. Qual o papel da educação e de sua inscrição nos museus na contemporaneidade? Que saberes, rituais, expressões artísticas e lúdicas, memórias e identidades refletem processos culturais vivos e referenciam as necessidades locais e regionais com efetividade nos museus? Quais dimensões das culturas se mantêm e quais se perdem nos processos educativos em museus? Sob quais condições se educa social e politicamente nos museus? Como os museus e as práticas educativas contribuem para a construção de uma sociedade emancipada das amarras que silenciam e discriminam os *diferentes* dos padrões hegemônicos, onde se incluem os indígenas Mbyá brasileiros?

A educação lato-sensu, ao longo da história das Américas, tem revelado seu cunho colonizador. Práticas e metodologias sintetizam um caráter escolarizante e disciplinador proveniente de teorias fundamentadas em filosofias economicistas e reducionistas, social e culturalmente. Reconhecer a educação como prática social e intercultural e seu sentido decolonizador tem sido o desafio que norteia, tanto práticas que se voltam à transformação social como metodologias que requerem transformações dos professores, mediadores, curadores e demais educadores em museus.

Educar e ser educado é uma constante processual e contínua – educo e sou educado; educamos e somos educados – para o saber fazer, saber ser, saber viver, saber conviver, experienciados pela vida, pelo trabalho, pelas emoções, sensações, prazeres e desprazeres, dores e alegrias sempre, indissociavelmente individuais e coletivas.

A pertinência e relevância do tema, aqui em debate, leva-nos a focalizar a metodologia da práxis e seus procedimentos práticos como fundamento para uma dimensão educativa em museus, tomada a partir das possibilidades de construção da cidadania ativa e como pressuposto imediato da sociedade plural desejada por todos: *dar voz e vez aos silenciados*.

Parte-se do princípio de que, aquilo que se tem feito até o momento, situa-se ainda no campo das transposições de teorias educativas e suas práticas formais, transferidas dos espaços escolares para o campo da educação em museus. Momento em que se ressalta o caráter abstrato das prescrições que ignoram a diversidade das práticas socioculturais e os problemas característicos da cultura do trabalho escolar, que subsume os princípios éticos e políticos que historicamente se associaram aos ideais de uma escolarização colonizadora.



Foto 4 - PROETNO - Programa Extensão Etnoconhecimento para um EtnoReconhecimento – IV Seminário de Educação Diferenciada e Etnoconhecimento – IV Encontro Luso-Brasileiro de Educação, Formação e Cultura – 01 a 3/09/2008

Museu, Museologia e Educação pela Práxis: interfaces teórico-conceituais

A relação entre Museu, Museologia e Educação é um aspecto particular de um problema mais amplo cujos esforços de elucidação se encontram cada vez mais presentes nas sociedades contemporâneas a desafiar-nos. A questão da escravização e da submissão indígena, não sem contestações e revoltas, surge ancorada entre as variadas formas de agenciamento do exercício do poder promovidas politicamente pelos colonizadores e presentes até hoje no imaginário de todos. O filósofo Michel Foucault ao realizar uma analítica do poder em várias de suas obras vem pensar que os saberes que se constroem e os modos pelos quais se exercem os poderes ao longo da história humana configuram modos de construção dos sujeitos, modos que são multifacetados e, principalmente mutáveis a partir de práticas sociais dadas (Foucault, 1975, 1976, 1977)¹⁴. Suas teses carregam em si a ideia básica de como os discursos e narrativas históricas coloniais de saberes do *outro*, tributárias de formas de saberes específicos de uma cultura dada, definem relações sociais, práticas sociais e respostas materiais produtoras dos variados racismos, bem como experiências promissoras inter-étnicas e interculturais. A partir de tais teorias, devemos pensar as possibilidades de avanços rumo a uma educação emancipatória, intercultural e transformadora, por meio de metodologias que se encarreguem de trazer possibilidades ao devir democrático na América Latina.

Acreditamos que a partir do questionamento indígena – *“não nos vemos representados nos museus”*. Situando essa voz em meio ao movimento das emergências das configurações culturais necessárias à transformação compreende-se que as experiências históricas das populações marginalizadas e silenciadas culturalmente necessitam ir ao encontro das possibilidades emancipatórias, a partir da reflexão sobre a construção de novas experiências educativas capazes de superar as dinâmicas do capitalismo transnacional que a tudo transforma em mercado.

Se entendemos o Museu como espaço de divulgação da diversidade cultural e de promoção de um diálogo intercultural para si e para a transformação da sociedade (Pinheiro&Reis, 2012), fica a pergunta: *até que ponto os museus contemplam os preceitos da educação crítica e emancipatória na sua relação com a comunidade?* Em resposta destaco a importância da metodologia da práxis, como prática social, educativa e democrática que se ressalta pelo contexto cooperativo, colaborativo, como momento em que todos visam um objetivo comum – o da inclusão e da transformação social para a consecução de relações recíprocas de trabalho educativo capaz de incluir a todos. Princípios encontrados nas teses propostas por Paulo Freire onde toma como princípios o materialismo dialético¹⁵.

¹⁴ Michel Foucault: Vigiar e Punir (1975), A Vontade de saber (1976) e Microfísica do Poder (1977). Nesses livros trabalha os saberes como práticas discursivas que ao tornarem-se dominantes trazem em si mesmas a origem do chamado governo de si e dos outros.

¹⁵ Mészáros, István(2009) nos lembra que as características metodológicas dos diversos sistemas de pensamento emergem das estruturas históricas imersas na formação social do capital. Importante lembrar que tais características se ancoram na necessidade de articular interesses sociais determinados incapazes de separar metodologia e ideologia. Esta complexa dinâmica do desenvolvimento histórico somente poderá ser compreendida com base em uma reciprocidade dialética.

Para tal, torna-se necessário: (a) rever nosso posicionamento político junto às populações indígenas invisibilizadas por razões sociais, culturais, religiosas como por seu modo de viver *estranho* aos demais e, oriundos de relações desiguais passadas e presentes em nossas construções como sujeitos que somos, a partir de uma formação acrítica e prescritiva; (b) encaminhar e organizar tarefas em conjunto com estas sociedades, visando objetivos propostos coletivamente; (c) avaliar o que foi proposto; (d) organizar novos projetos rumo à participação coletiva, continuada e profícua em torno da vontade e desejo de melhoria das ações. Fatores de grande importância para a definição de planos capazes de atender educativamente os grupos indígenas frente às suas necessidades específicas de divulgarem e preservarem suas culturas e os artefatos que a elas se ligam.

Reconhece-se que os museus devem ser entendidos como espaços de compartilhamento de culturas onde o intercâmbio de saberes e poderes, a partir da construção dialógica do conhecimento, sejam considerados indispensáveis ao desenvolvimento sociocultural do mundo atual e do devir próximo como uma sociedade emancipada e cidadã.

Neste ponto, a lembrança da narrativa dos primeiros habitantes do Brasil na Conferência Mundial (1993) "*não nos vemos representados nos museus*" e a crítica emanada de encontros do ICOM onde a narrativa repetida: O respeito à vontade da comunidade envolvida deve prevalecer, vem corroborar com os objetivos deste artigo, trazer alguns poucos conhecimentos do mundo Mbyá e, repetindo: *somente se ama o que se conhece*.

Para não concluir: o conhecimento liberta

Compreende-se que nosso país é pluricultural e que dialogicidade e interculturalidade devem ser fatores importantes para que as construções socioculturais diversas ocorram como prática social nos museus de modo a educar para a liberdade.

Derivativa das reflexões expostas emerge a importância de se modificar a concepção histórica sobre os indígenas da etnia Mbyá, moradores do Estado do Rio de Janeiro e apresentar possibilidades emancipatórias de ações nos museus capazes de transformar os modos e formas de compreender as comunidades indígenas e transportá-las para o conhecimento do público que os visitam. Escapar das diferentes teorias e formas de metodologias que fixam formas congeladas de realizar a educação e a dimensão epigráfica, por sua natureza unidimensional, dificultam a participação coletiva inclusive dos mais interessados, os indígenas, no compartilhamento de todas as ações políticas e estruturais dos museus. Este será certamente o desafio presente e futuro a embalar todos nós.

Uma breve reflexão sobre os princípios do problema foi suficiente para sugerir a existência de questionamentos que se referem às metodologias e práticas voltadas à consecução de um museu efetivamente educativo no sentido de responder, tanto às necessidades contemporâneas por inovações e tecnologias, quanto contribuir para atender às condições indispensáveis para a construção de uma sociedade cidadã em sua multiplicidade e pluralidade.

Assim, respondendo aos questionamentos iniciais. A educação nos museus tem importância capital no devir da Museologia como ciência social capaz de representar-se por sua relevância cultural e educativa em direção à transformação social, na medida em que é referência para a reflexão sobre os processos culturais vivos que articulam museus às realidades e necessidades locais e regionais, promovendo com efetividade aquilo que se pode perder ou ganhar nos intercâmbios culturais.

Reconhecemos que o racismo e o etnocentrismo habitam nossa alma educada para sermos o que somos (racistas silenciosos) e conhecer para além daquilo que pensamos ser como seres humanos presentes a um sistema político pretensamente democrático. Daí, tornar-se necessário na época política em que vivemos, onde o Ter é mais importante que o Ser, compreender que as diferenças existem como também diversos racismos estruturais e demonizações do "outro" que não se apagaram da história tomando ciclos renovados de perigo em relação ao Outro diferente. Manter nossa história, nossa memória com nossas tradições, mitos fundantes e costumes é direito político e moral que deve abrigar toda sociedade brasileira. Negar tal direito, inverter a história de todos nós é contrariar a verdade da qual nos tornamos, é negar nossa existência na qual são nossos pares todos os chamados diferentes, pois diversos somos todos nós. Somos parceiros em nossas diferenças. É a diversidade que nos torna único no coletivo que somos.

Referências

Azanha, Gilberto (1988) *Os índios da Serra do Mar: a presença Mbyá-Guaraní em São Paulo*. São Paulo: Nova Stella.

Bourdieu, Pierre (2011). *O poder simbólico*. São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo. ISBN 978-85-314-0382-8

Cardoso, Andrey Moreira (2000) *Prevalência de doenças crônico-degenerativas na população Guarani-Mbyá do Estado do Rio de Janeiro*. Dissertação (Mestrado em Saúde Pública) Escola Nacional de Saúde Pública Sergio Arouca, Fundação Oswaldo Cruz, Rio de Janeiro.

Diegues, Anna Martha. (2014) *Educação e inclusão no museu: desvelando um olhar sobre as obras de Jean Baptiste Debret e a diversidade cultural brasileira*. Dissertação de Mestrado.PPG-PMUS/UNIRIO/MAST.

Freire, Paulo (1987). *Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Editora Paz e Terra.

Foucault, Michel (1999) *Vigiar e punir: o nascimento da prisão*. Petrópolis, RJ: Vozes, 20ª ed.

Canclini, Néstor Garcia (2011) *Culturas Híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade* São Paulo: Editora da Universidade de São Paulo.

CTI (Centro de Trabalho Indigenista. Povos Indígenas no Brasil e o Instituto

Socio-ambiental (ISA) (2018). Acesso: <https://trabalhoindigenista.org.br/defesa-dos-direitos-dos-povos-indigenas-marca-evento-dos-30-anos-da-constituicao-federal/>
Ladeira, Maria Inês Martins (1984). Aldeias livres Guarani do litoral de São Paulo e da periferia da capital. In: Monteiro, John Manuel et al (Orgs.). *Índios no estado de São Paulo: resistência e transfiguração*. São Paulo: Yankatu; CPI.

Miranda, Luciano (2005). *Pierre Bourdieu e o campo da comunicação: por uma teoria da comunicação praxiológica*. Porto Alegre, RS: EDIPUCRS. ISBN 8574305421

Mészáros, István(2009) Estrutura Social e Formas de Consciência: A determinação social do método. Tradução Luciana Pudenzi, Francisco Raul Cornejo, Paulo Cezar Castanheira, São Paulo: Boitempo.

Oliveira, Amurabi (2020). O ensino de Antropologia Física e Etnografia do Brasil em Santa Catarina na década de 1950. *Anuario Antropológico - 2020/I* The teaching of Physical Anthropology and Ethnography of Brazil in Santa Catarina in the 1950.
Disponível em:<https://doi.org/10.4000/aa.4983>

Reis, Maria Amélia de Souza & Pinheiro, Maria do Rosário Moura (2012). *Convivências de interculturalidade: Formação e investigação em torno do Eu Intercultural*. Rio de Janeiro: Projeto de Pesquisa. Financiado FAPERJ.

(2009) Para uma Pedagogia do Museu: algumas reflexões. *Museologia e Patrimônio - Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS)*, Vol.II, N°1
Disponível em <http://revistamuseologiaepatrimonio.MAST>.

(1992) "A sexualidade, o ensino de ciências e saúde na escolar pública: pela busca do exercício da cidadania". Universidade Federal Fluminense.

(Ková e Ayvu Aeja Pave~Pe. *Aqui eu quero deixar minha palavra*. Rio de Janeiro: Editora Contraste. ISBN: 978-85-61473-05-1

Santos, Boaventura de Souza. *Por uma Concepção Multicultural de Direitos Humanos*. Disponível em: <https://www.researchgate.net/publication/237683452...>

Schwarcz, L. K. M. (1989). O nascimento dos museus. In: MICELI, S. (Org.). *História das Ciências Sociais no Brasil*. São Paulo: Vértice/Idesp/Finep, v. 1.

Setton, Maria da Graça Jacintho (2002) A teoria do habitus em Pierre Bourdieu: uma leitura contemporânea. *Revista Brasileira de Educação*. n. 20.

Documentos eletrônicos

RELATORIO https://www.socioambiental.org/sites/blog.socioambiental.org/files/relatorios/relatorio-2018- site_1.pdf

COMISSÃO PRÓ-ÍNDIO DE SÃO PAULO. Terras indígenas no Rio de Janeiro. Disponível <https://geographo.webnode.com.br/products/terras-indigenas-no-estado-do-rio-de-janeiro/>

Danza en el museo: propuestas participativas

Beatriz Herrera Corado
Investigadora independiente
euterper92@gmail.com

Resumen

A partir de experiencias personales de mi formación en danza como patrimonio intangible en el programa *Choreomundus*, propongo una reflexión teórica sobre la experiencia corporal en el museo como punto de encuentro con conocimientos de prácticas tradicionales. La ponencia se basa en el proceso reflexivo que he derivado a raíz de mi participación activa como bailarina en museos. Mi argumento consiste en afirmar que la presencia de cuerpos vivos en acción generaba un grado de atención distinta al que ocurre cuando los visitantes observan objetos o pantallas. Dicha interacción colectiva ha sido abordada por las antropólogas Gore y Grau (2014) cuando afirman que la danza es una experiencia interactiva con rasgos específicos en los que la atención sensorial se agudiza. A partir de esta interacción, son las personas que confluyen en la danza quienes recrean y ejecutan un patrón de movimiento que está asociado a un sentido de comunidad, a una tradición y un contexto sociocultural. Al considerar la danza como legado o patrimonio cultural, mi objetivo consiste en proponer que dicha actividad depende de estrategias curatoriales apropiadas que permitan actualizar y difundir el conocimiento corporal de distintas tradiciones. En este sentido me baso en los estudios de patrimonio desarrollados por Kirshenblatt-Gimblett (2004) en donde afirma que a diferencia de los objetos materiales, las personas no sólo son objetos de preservación cultural sino sujetos, es decir, no solamente repositorios de cultura sino agentes. Así, propongo que las estrategias curatoriales para ejecutar danza en los museos aportan al debate sobre tradición e innovación, y se perfilan como una forma distinta de conocer a los otros: como cuerpos vivos y creativos.

Palabras clave: Experiencia corporal, museos vivos, danza, interacción, patrimonio intangible, conocer al otro.

Resumo

A partir de experiências pessoais relacionadas à minha formação em dança como patrimônio imaterial no programa *Choreomundus*, proponho uma reflexão teórica sobre a experiência corporal no museu como um ponto de encontro com conhecimentos tradicionais. Minha apresentação se baseia no processo reflexivo derivado de minha participação ativa como bailarina em museus. Meu argumento consiste na afirmação de que a presença de corpos vivos em ação gerava um grau de atenção distinto ao que ocorre quando os e as visitantes observam objetos ou telas. Tal interação coletiva foi abordada pelas antropólogas Gore y Grau (2014), quando afirmam que a dança é uma experiência interativa com características específicas, nas quais a atenção sensorial é mais aguçada. A partir desta interação, são as pessoas que confluem e se encontram na dança que recriam e executam um padrão de movimento que está associado a um sentido de comunidade, a uma tradição e um contexto sociocultural. Ao considerar a

dança como legado ou patrimônio cultural, meu objetivo está em propor que tal atividade depende de estratégias curatoriais apropriadas que permitam atualizar e difundir o conhecimento corporal de distintas tradições. Neste sentido, me baseio no estudo de patrimônio desenvolvido por Kirshenblatt-Gimblett (2004) no qual a autora afirma que, diferentemente de objetos materiais, pessoas não são apenas objetos de preservação cultural, mas sujeitas, ou seja, não somente repositórios de cultura, mas também agentes. Assim, proponho que as estratégias curatoriais para a dança em museus contribuam para o debate sobre tradição e inovação e sejam delineadas como uma maneira diferente de conhecer a/o outra/o: como corpos vivos e criativos.

Palavras-chave: Experiência corporal, museus vivos, dança, interação, patrimônio imaterial, conhecer ao outro.

Abstract

Deriving from personal experiences and training in dance as Intangible Cultural Heritage in the *Choreomundus* program, I propose a theoretical reflection about the corporeal experience in the museum as an exploration of traditional practices. This paper arises from the reflexive process inspired by my own experience as a dancer in museums. My argument consists in stating that the presence of living bodies in action generates a state of awareness different from the one that happens when somebody only observes objects or screens. Such an embodied interaction has been reviewed by anthropologists Gore and Grau (2014) stating that dance is an interactive experience in which a specific sensorial awareness is highlighted. From this interaction, it is the people who shape the dance, the ones who recreate and execute a movement pattern that is associated to a sense of community, a tradition and a socio-cultural context. Thus, taking dance as Intangible Cultural Heritage. I propose that dance depends on curatorial strategies that allow to execute and share the embodied knowledge of many traditions. In this sense, I am based in the heritage studies developed by Kirshenblatt-Gimblett (2004) as she claims that different from material objects, people are subjects, this means, they are not repositories of cultural heritage, they are agents. So, I propose that the curatorial strategies to perform dance in museums contribute to the debate about tradition and innovation, providing a different way in getting to meet others: as living and creative bodies.

Keywords: embodied experience, living museums, dance, interaction, intangible cultural heritage, knowing others.

Introducción: ¿Por qué la danza?

“¡Vamos a bailar al museo!” puede ser una declaración que horrorice a curadores y coleccionistas que han dedicado su vida a preservar y exhibir objetos materiales en galerías. Sin embargo, en la escena internacional, algunas galerías de arte y museos han comenzado a incluir la danza entre sus actividades¹. Ya

¹ Por ejemplo, en el campo de las colecciones de arte, el museo británico Tate Modern, ha habilitado una sala llamada Tate Exchange, en la que se han realizado actividades de danza contemporánea <https://www.tate.org.uk/whats-on/tate-modern/tate-exchange/performance/power-dance>. En otros espacios como el museo de Folclor de Sverresborg (Sverresborg Folk Museum)# proyec-

sea como innovación artística o como presentación de tradiciones inmateriales, poco a poco algunos museos han permitido que las salas sean ocupadas por fenómenos efímeros y móviles en diálogo con los rutinarios objetos permanentes e inmóviles. Yo misma, como bailarina, participé en el proyecto Noruego “Museos Danzantes” al que me referiré más adelante.

La transición hacia la incorporación de la danza en la museología presenta cambios en la curaduría y en el enfoque pedagógico del museo, pues la presencia de cuerpos vivos es una experiencia en sí misma que acapara la atención de la audiencia. En este caso, concibo la danza como patrimonio intangible según la convención de la UNESCO del 2003, lo cual me permite abordar la danza como expresión cultural de la humanidad. Bajo el marco conceptual de dicha convención, me propongo exponer las consideraciones teóricas sobre la transmisión y salvaguarda del conocimiento tradicional corporal que derivarán en estrategias para integrar la danza a las actividades de los museos. El objetivo que propongo es, a partir de la articulación teórica, aportar a la legitimidad de la presencia de la danza en el museo como medida para salvaguardar el patrimonio intangible.

La danza como manifestación humana

¿Qué es la danza? Desde el punto de vista de la antropología, sostengo que cada grupo lingüístico o cultural puede explicar qué es la danza o el movimiento en sus propios términos. Sin embargo, para abordar la danza de manera analítica y así posibilitar el abordaje multicultural, acudo a la definición establecida por una de las pioneras en la antropología de la danza –con una vasta experiencia en las islas del pacífico– Adrienne Kaeppler. Así, me permito definir la danza como un sistema estructurado de movimiento (Kaeppler, 2007 p. 53). Ya que varias actividades pueden caber en esta definición abstracta, añado que es un sistema reconocido por las personas que lo practican.

¿Qué implicaciones tiene esta definición? En primer lugar, permite incluir diversas prácticas de movimiento como danza, es independiente de la división bailarines/no-bailarines y, además, refuerza el énfasis en la destreza corporal necesaria para que un individuo sea competente en la danza que practica. Esta definición también enfatiza el valor experiencial de la danza como conocimiento corporal. Cuando digo experiencial me refiero a que vivir el momento en el que la danza ocurre es una experiencia en sí misma que, a pesar de que puede ser representada y recreada en otros medios, como videos, textos o fotografías, dichas representaciones no equivalen a la experiencia.

En las palabras de las antropólogas Gore y Grau “La danza es una experiencia interactiva con rasgos específicos en los que la atención sensorial se agudiza” (2014, p. 130). La atención sensorial se refiere a la concentración necesaria para atender varios procesos que suceden en simultáneo. Por ejemplo: repetir una serie de pasos, relacionarse con el movimiento en el espacio, sincronizarse con un grupo o una pareja, entre otras destrezas corporales. Cada danza, dependiendo de su tradición, enfatiza distintas habilidades, maneja sus significados propios y sus motivos para ejecutarse.

tos como el Museene Danser en Noruega han organizado actividades de danza como estrategia para aproximarse al patrimonio intangible <https://museenedanser.wordpress.com/about/>. Llama la atención que estos eventos son interactivos.

Bajo estas consideraciones dos ideas son centrales para el desarrollo de este ensayo. La primera: tanto en la ejecución física como en su discurso, historia y forma de ejecución, la danza es un compendio de habilidades y conocimientos que son parte de las expresiones culturales humanas. La segunda: cada comunidad practicante recrea y ejecuta patrones de movimiento que están asociados a un sentido de comunidad, a una tradición y un contexto sociocultural. La danza, pues, parte del movimiento pero va más allá de él, comprende todo el universo que los practicantes asocian con los movimientos y que incluye otras disciplinas tales como música, teatro, poesía, así como los recursos materiales necesarios para su ejecución. Como ha dicho Kirshenblatt-Gimblett (2004, p. 54) las actividades intangibles no están separadas de los aspectos materiales de la cultura.

La danza como patrimonio intangible

La danza como actividad cultural está incluida en la definición de patrimonio cultural intangible descrito por la UNESCO en la convención del 2003. En breve, dicho patrimonio se define como: “prácticas, representaciones, expresiones, conocimiento, destrezas –así como a los instrumentos, objetos, artefactos y espacios culturales asociados– que las comunidades reconocen como parte de su legado cultural” (UNESCO, 2003).

Añadida a la definición, la UNESCO destaca tres rasgos importantes:

- La actividad se transmite de generación en generación.
- Es recreado por comunidades y grupos en respuesta a su medio ambiente, su interacción con la naturaleza y su historia.
- Provee un sentido de identidad y continuidad, al mismo tiempo que promueve la diversidad cultural y la creatividad humana (UNESCO, 2003).

Es importante recalcar el origen burocrático y la pretensión universalista de la forma de concebir y definir el patrimonio intangible, las cuales han sido criticadas por las antropólogas Gore y Grau (2014) al momento de plantearse los criterios pedagógicos para formar administradores de patrimonio intangible. Para fines de esta ponencia, no trataré con el proceso burocrático de la identificación, nominación y declaración de patrimonio. Sencillamente, propongo que la definición de patrimonio es un referente conceptual que permite reflexionar sobre la adaptación del museo para abrir la puerta a distintas formas de expresiones y conocimientos culturales –como la danza– considerando que el Consejo Internacional de Museos ICOM ratificó el compromiso de los museos con la protección del patrimonio intangible.

De la exhibición a la ejecución, de los objetos a las personas

¿Para qué visitamos, entonces, el museo? Rescato el origen del museo desde el punto de vista del sur global, el cual ha sido abordado a partir del análisis del régimen colonial. En la India, los estudios de la subalternidad han abordado a los museos como instituciones que tienen énfasis en la preservación y en la clasificación de conocimiento. Este último rasgo ha sido abordado por Prakash (1992) cuando indica que “conocer implicaba nombrar, identificar y comparar [...] los museos eran valiosos porque aportaban un orden de las cosas al nombrar,

clasificar y exhibir artefactos de la India". Así, los museos servían el noble fin de educar a la población colonizada en la India imponiendo un nuevo orden categórico de la realidad. Desde América Latina, tanto la colonización como el proceso de construcción de nación desarrollado a partir de las independencias durante el siglo XIX, también supuso que cada Estado asumiera la dirección de los museos en donde sus habitantes encontrarían conocimiento, es decir: formas de identificar, nombrar y clasificar objetos.

¿Qué implicaciones tiene esta noción de conocimiento? Se trata de conocimiento que se archiva y se preserva, depende de la materialidad de los objetos y solamente se observa. En la noción tradicional del museo como exhibición de objetos materiales, la transmisión de conocimiento sucede cuando los visitantes observan, leen y, en algunos casos, tocan o interactúan con los objetos. A partir de estas consideraciones, me permito abordar las siguientes preguntas ¿Cómo el museo posibilita la transmisión de conocimiento cuando hablamos de patrimonio intangible? ¿En dónde se preserva dicho conocimiento y se transfiere a los visitantes de las salas de los museos?

Para esbozar la respuesta a las preguntas me centraré en dos premisas sobre la definición de patrimonio que establece la UNESCO. La primera es la lista de actividades que ya se reconocen como patrimonio intangible como prácticas que son fuentes de conocimiento, donde se incluye a la danza y las artes escénicas². La segunda es que el patrimonio intangible, en principio, se transmite de generación en generación. La primera premisa constituiría una obligación por la cual, si los museos están comprometidos con el patrimonio intangible, tratar con las actividades que la UNESCO ha nombrado. La segunda premisa detalla el proceso mismo de transmisión de conocimiento.

Cuando se afirma que el patrimonio intangible se transmite de generación en generación, se podría declarar, en una lectura ligera, que el museo como institución independiente no tiene relación con un proceso intergeneracional que sucede dentro de una comunidad. Sin embargo, es el punto donde se presenta uno de los cambios estructurales hacia los museos, pues tratar con patrimonio intangible implica tratar con comunidades de practicantes que reconocen a sus expertos y los detalles de la práctica misma. Por lo tanto, el conocimiento sale a la luz cuando las personas ejecutan estas actividades. Tal como lo explica Richard Kurin: "La principal diferencia de trabajar con patrimonio intangible consiste en que la "cosa" u "objeto" es una práctica social o tradición –no es un objeto material, grabación, texto escrito, fotografía o video. Es el cantar las canciones de la comunidad, las creencias espirituales de la gente, el conocimiento de navegar según las estrellas y elaborar patrones significativos en un tejido" (Kurin, 2004, p. 7).

La transición de objeto material a práctica, a nivel de lenguaje, implica hablar de salvaguarda en lugar de preservación. A pesar de que pueden parecer sinónimos, la importancia de distinguir entre ambos conceptos se debe a que la salvaguarda implica tratar con tradiciones y prácticas vivas. En concordancia con Erliey y Bakka

² De acuerdo con la UNESCO (2003) el patrimonio intangible se manifiesta *inter alia* en los siguientes dominios: tradiciones y expresiones orales, incluyendo al idioma como vehículo del patrimonio intangible; artes escénicas; prácticas sociales, rituales y eventos festivos; conocimiento y prácticas relacionadas con la naturaleza y el Universo; artesanías tradicionales.

(2017), la salvaguarda es un cambio de paradigma cuyo último objetivo es proveer a los cultores de las prácticas, las condiciones ideales para continuarlas. Por lo tanto, este paradigma tiene dos implicaciones. La primera: reconocer a las personas que ejecutan la práctica e involucrarlas en la gestión de las actividades. Desde la danza, por ejemplo, las comunidades de práctica identifican a aquellas personas que son expertos, que conocen la técnica y la preparación apropiada para realizar una danza. Dichas personas también conocen cuáles son las circunstancias apropiadas para ejecutar una danza, por ejemplo: si es danza escénica, social o ritual; si hay una serie de ejercicios que facilitan la ejecución de un movimiento y, más a fondo, qué significa el movimiento para la comunidad.

La segunda consideración asociada a la salvaguarda es comprender el concepto de “re-creación”. Para abordar este concepto acudo a las reflexiones de la curadora Kirshenblatt-Gimblett, cuando afirma que “a diferencia de los objetos materiales, las personas no sólo son objetos de preservación cultural sino sujetos, es decir, no solamente repositorios de cultura sino agentes” (2004, p. 58). En el caso de la danza, cada practicante es un sujeto creativo al momento de ejecutar una serie de movimientos – incluso en el caso de una coreografía fija, la persona que la interpreta realiza su propia versión de la misma–. En un sentido más abstracto, reconocer la capacidad de re-creación implica que la práctica puede cambiar a medida que se ejecuta, que se pone en juego la propiedad y la autenticidad. Por lo tanto, es posible que la danza presentada en el museo no sea exactamente igual a la que se practica en otros lugares, o que tenga que alterarse para su ejecución.

Es importante notar dichas alteraciones que podrían resultar, en el más extremo de los casos, en la creación de una nueva danza desvinculada de la tradición que la engendró y separada de sus cultores. Además, es vital recalcar que estos procesos vinculados a la representación de las prácticas de una comunidad necesitan acompañarse de investigación suficiente debido al compromiso ético que conlleva presentar prácticas comunitarias. Usando como referencia el proceso del proyecto noruego “Museos danzantes” (Museene Danser), idealmente los museos responden a las necesidades de las comunidades de practicantes, pues, el objetivo de presentar danza en el museo es “proveer a los cultores [herederos] del patrimonio cultural las condiciones para continuar sus prácticas” (Erlien y Bakka, 2017, p.139).

Así, la pregunta ¿a qué vamos al museo?, tiene varias respuestas. Podemos ir a observar objetos clasificados, pero también podemos participar de una práctica. Podemos ir con el propósito de aprender destrezas corporales, de experimentar otros estados de concentración, así como el momento vivencial de compartir con otros. Vamos para vivir una experiencia única. Ahora la pregunta es ¿cómo se organiza una actividad que cumpla con la transmisión del conocimiento de las prácticas tradicionales?

Modalidades de la danza y estrategias curatoriales

Hay varias formas en las que puede satisfacerse la inclusión y el aporte a la salvaguarda de la danza en los museos. Una de ellas, puede ser, invitar a un grupo de danza ya establecido a que presente su repertorio ante una audiencia, como una actividad que puede suceder en un teatro. Desde el punto de vista teórico, esta opción puede aún enriquecerse con otras alternativas, pues el objetivo de tratar con museos es precisamente que éstos pueden albergar distintas formas de interacción, más allá de la

contemplación visual de los teatros. Además, es mi objetivo hacer énfasis en el paradigma de la salvaguarda, y por ende, en la continuidad del patrimonio intangible. Por lo tanto, si el museo imitara las actividades de un teatro, la audiencia vería la ejecución del repertorio danzado una sola vez desde una distancia lejana. Mi propuesta consiste en plantear que tal distancia puede, hasta cierto punto, desvanecerse.

¿Cómo plantear nuevas alternativas? Desde el análisis de movimiento de la etnocoreología, se ha planteado que la danza puede manifestarse –por lo menos– en dos modalidades: presentacional y participativa (Nahachewsky, 1995). La primera, incluye a la danza escénica y se define especialmente por la distancia entre espectadores y ejecutantes. Por ejemplo, las danzas que suelen presentarse en teatros, incluso las “folkloricas”, se desarrollan en un espacio separado de la audiencia y usualmente los movimientos están previamente ensayados y no hay lugar para la espontaneidad.

La segunda implica que todos quienes están en el evento de danza son parte del baile mismo. El ejemplo más claro es la danza social que sucede en fiestas, donde a menudo se ejecutan géneros que pueden carecer de validación artística, pero que no dejan de ser una manifestación cultural. A partir del análisis de la notación de movimiento, Nahachewsky (1995), ha propuesto que el valor de la danza participativa o social reside en sus detalles microscópicos, tales como el intercambio de miradas y las variaciones en el tacto. Me refiero a ambas modalidades con el propósito de comprender que pueden verse como dos extremos de un *continuum*, en donde puedan incluirse varias danzas y audiencias con las que los museos se relacionen. Para este caso, mi objetivo consiste en realzar el valor de las danzas participativas porque a menudo son las que gozan de menor valor al no ser consideradas “artísticas” tales como los bailes de salón afro-caribeños: salsa, merengue, bachata, chachacha; danzas urbanas de la cultura *hiphop* o danzas rituales.

Con la mira en priorizar la continuidad de una práctica y su transmisión de manera participativa, expongo el caso del proyecto noruego “Museos danzantes” enfocado en la divulgación de las danzas de salón tradicionales noruegas. Un repertorio de danzas sociales que se bailan, mayormente, en pareja. Este proyecto organizaba actividades llamadas “eventos de práctica”, en los que se priorizaba la experiencia de los visitantes a los eventos, entreverando así el paradigma de salvaguarda: las danzas eran ejecutadas como si la sala del museo fuera el salón de baile. En palabras de Erlie y Bakka (2017, p. 144-145):

Los eventos de práctica, en nuestro entendimiento, deben organizarse atendiendo a los bailarines de una tradición de danza en específico, y se debe permitir que se promueva la práctica en sus propios términos. Los bailarines pueden avocarse al museo para solicitar ayuda en la curaduría del marco del evento y el museo puede ofrecer espacio y tiempo adecuados para los bailarines, así como ofrecer el equipamiento necesario. [...] Los eventos de práctica también pueden convertirse en atracciones turísticas, aunque esta no sea la prioridad.

A continuación, menciono mi propuesta de estrategias puntuales que apoyan el proceso de gestionar actividades de danza en museos con énfasis en la participación y la transmisión:

1. Reconocer el museo vivo: Como he mencionado anteriormente, tratar con patrimonio intangible implica trabajar con personas. Al concebir el museo vivo se visibilizan la creatividad y las manifestaciones de distintas técnicas corporales a menudo excluidas. Tanto los cultores del patrimonio, los administradores del museo y la audiencia misma, tienen una relación con el pasado y con la identidad de las colectividades a las que pertenecen. En este sentido, el museo se constituye como un espacio en el que las prácticas que podrían verse como un pasado lejano, vuelvan al presente en diálogo con la contemporaneidad. No se trata de enmarcar las actividades como un pasado perdido, sino como manifestaciones contemporáneas. En palabras del investigador de la danza Egil Bakka:

Sea que se trate de construir un barco que flote o ejecutar una danza folclórica como parte integral de la vida contemporánea, [se] posibilita una continuidad con el pasado que es tanto deseada como legítima. Esto puede lograrse al prestar atención al estudio de la tradición como un fenómeno más allá de ser una construcción histórica que se opone a los procesos de modernización. Al contrario, se trata de una forma de continuidad, conocimientos silenciosos, a menudo adquiridos por medio de técnicas corporales y prácticas aprendidas de expertos tradicionales (Bakka, 1999, p. 80).

2. Diálogo entre diversos actores con un enfoque multidisciplinario: Muy raramente la danza se practica sola, usualmente hay un ensamblaje de actores que se relacionan con su ejecución desde varias disciplinas. Es usual que las actividades reconocidas como patrimonio intangible se relacionen unas con otras. Además, el abordaje multidisciplinario permite enriquecer el evento al añadir diversos contenidos en los procesos de transmisión. Ejemplos de estas intersecciones son la música, el vestuario, el maquillaje, la historia de la comunidad o de la tradición, expresiones visuales o literarias, rituales y cualquier otra actividad relacionada. Por lo tanto, no se trata de aislar la danza como actividad, sino a través de ella permitir que se enriquezcan las diversas manifestaciones culturales en conjunto.

3. Curador como facilitador: Desde la pedagogía, se reconoce el rol del facilitador como una persona que permite orientar el aprendizaje. Haciendo una analogía con este rol en el contexto del museo, el curador permite que los cultores de las tradiciones puedan tener un espacio para la continuidad de sus conocimientos de la manera más adecuada. Así, los curadores son un soporte para la organización de los eventos y para la ejecución de la danza en una gestión que permite el diálogo y el acercamiento a diversos actores. De acuerdo a la experiencia noruega, los curadores incluso pueden dar a conocer expresiones de patrimonio que tal vez no han sido reconocidos como tal "el paradigma de salvaguarda del patrimonio intangible necesariamente mueve el foco de los expertos en museología hacia formas de incluir a las personas para identificar su propio patrimonio" (Erlien y Bakka, 2017, p. 139-140).

4. Recreación y esparcimiento: Según el género de danza que se trate y las condiciones en las que pueda ejecutarse, es posible contemplar que la danza como actividad lúdica, permite el esparcimiento de los participantes. Tal como he mencionado al inicio de este ensayo, la danza re-enfoca la atención hacia habilidades corporales que no son del todo usuales. "Recrear" es sinónimo de

diversión así como de crear algo a partir de lo que ya existe. Esta última estrategia implica que el museo puede permitir el esparcimiento de la audiencia en sus actividades y reconocer que la diversión es parte de los procesos de transmisión de una práctica.

Reflexiones finales

Partiendo desde la definición de la danza como una actividad que puede manifestarse de diversas maneras, los museos se configuran como un espacio en el que se construye el acercamiento y la reflexión sobre actividades que usualmente pasan desapercibidas. A manera de cierre propongo que el museo es en sí mismo un marco al que se trasladan los eventos de danza que suelen suceder en la vida cotidiana. Esta aparente ruptura con la cotidianidad, puede permitir la construcción de nuevas relaciones, por ejemplo: cuando personas que nunca han bailado antes aprenden pasos de danzas, o cuando una danza en pareja requiere el rol de guía y el rol de seguidor y las personas asumen esos roles. Es precisamente el juego de roles, la idea con que los antropólogos Turner y Turner (1982) han abordado la reconstrucción de rituales en las instalaciones universitarias con fines pedagógicos. Pues, de manera similar al museo, al involucrar el cuerpo en el proceso de transmisión, es inevitable que suceda, de forma efímera, una reinención de las interacciones y de las formas de relacionarnos con los otros.

“¡Vamos a bailar al museo!” es, pues, una invitación para coexistir con otros seres humanos de formas distintas, una oportunidad para afinar las habilidades corporales y para enfocar la consciencia hacia estímulos como el tacto, el ritmo y la sincronización. La amplitud de conocimientos que accionan en la simultaneidad de la danza participativa, giran alrededor de un eje central en este argumento: poder acercarnos a los otros al confrontar nuestra propia identidad y legado cultural ante la presencia de los demás.

Bibliografía

Bakka, E. (1999) “‘Or Shortly They would be Lost Forever’: Documenting for Revival and Research” In Buckland, T. (ed) *Dance in the Field: Theory, Methods and Issues in Dance Ethnography*. London: Macmillan Press LTD, pp. 71-81.

UNESCO (2003) Convention for the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage, 17 October 2003, 2368 UNTS 1.

Erlie, T. and Bakka, E. (2017) “Museums, Dance, and the Safeguarding of Intangible Cultural Heritage: “Events of Practice” – A New Strategy for Museums?” *Santander Art and Culture Law Review* 2 (3), pp. 135-156.

Gore, G, and Grau, A. (2014) “Dance, cultural heritage, and the training of future heritage “managers”: Anthropological reflections”. In Fiskvik, A. and Strandén, M. (eds) *(Re)Searching the Field: Festschrift in Honour of Egil Bakka*. Bergen: Fagbokforlaget, pp. 117-138.

Kaepler, A. (2007), Method and theory in analyzing dance structure with an

analysis of Tongan Dance. In Kaeppler, A. & Dunin E., (eds), *Dance Structures. Perspectives on the Analysis of Human Movement*, pp. 53-102. Budapest: Akadémiai Kiadó.

Kirshenblatt-Gimblett, B. (2004) "Intangible Heritage as Metacultural Production", *Museum International*, 56 (1-2), pp. 52-65.

Kurin, R. (2004) "Museums and Intangible Heritage: Culture Dead or Alive", *ICOM News*, 4, p. 7.

Nahachewsky, A. (1995). Participatory and Presentational Dance as Ethnochoreological Categories. *Dance Research Journal*, vol. 27 no. 1, p. 1-15.

Prakash, G. (1992). "Science 'Gone Native' in Colonial India". *Representations*. No. 40, pp. 153-178.

Turner, V. y E. Turner. (1982). Performing Ethnography. *The Drama Review*. 26 (2), pp. 33-50.

Mesa: Museología y enfoques críticos / Museologia e enfoques críticos / Museology and critical approaches

Coordinación / Coordenação: Sandra Escudero
Relatoría / Relatoria: Luisa Yurrita

Se presentaron 9 trabajos de autores provenientes de México, Belice, Barbados, Brasil y Guatemala, que desde distintas perspectivas teóricas trataron en una diversidad de casos en torno a la temática del encuentro. Museología, museos, modernidad, comunidad, decolonización, inclusión, identidad, etc. atravesaron tanto a las presentaciones como a los intercambios posteriores, y se propusieron algunas metodologías de abordaje ancladas teóricamente, como la metodología rizomática, la de decolonización de Tuhiwai Smith y la de la esfera gris. Referencias teóricas a Carla Padró, Lyotard, Latour y Bourdieu estuvieron presentes a través de muchos de los trabajos.

Nove artigos foram apresentados por autores do México, Belize, Barbados, Brasil e Guatemala, que a partir de diferentes perspectivas teóricas trataram de uma diversidade de casos em torno do tema do encontro. Museologia, museus, modernidade, comunidade, descolonização, inclusão, identidade, etc. cruzaram tanto as apresentações quanto os intercâmbios subsequentes, e se propuseram algumas metodologias de abordagens teoricamente ancoradas, tais como a metodologia rizomática, a metodologia da descolonização de Tuhiwai Smith e a da esfera cinza. Referências teóricas a Carla Padró, Lyotard, Latour e Bourdieu estiveram presentes em muitos dos trabalhos.

Tercer momento de la Tradición Museológica: co-reinvención situada decolonial Traduactualizaciones mexicanas

Freire Rodríguez Saldaña
Investigador independiente. México
Freire.RS.museum@protonmail.com

Resumen

En este texto se propone que la tradición del pensamiento museológico ha transitado por su origen mítico, construido desde el eurocentrismo y el heteropatriarcado; luego su invención, en la que operó la tradu-importación; su reinvencción, en la que operó la tradu-apropiación y finalmente su co-reinvención, en la que operó primero la tradu-actualización y desde la segunda mitad del siglo XX la traduactualización situada decolonial. Cada momento de la tradición museológica es impulsado por las preguntas generadoras: ¿cuál es el objeto de estudio?, ¿cómo debería ser?, ¿cómo ha sido? y ¿cómo definir el campo? Tras la revisión, se plantea la desmitificación decolonizadora que abre la posibilidad de una nueva historia del museo con la recuperación de procesos premuseales, museales y metamuseales de diversos grupos sociales y geografías. Así como la búsqueda de una nueva definición de museo que impulsa en la actualidad la co-reinvención, por ello, se propone una, a partir de la cual se ofrece un posible desplazamiento del campo museológico tomando como faro la transmodernidad.

Palabras claves: tradición museológica, modo de representación museal institucionalizado, sistema-mundo de circulación de objetos-conocimientos e inversión-creación.

Resumo

Neste texto, propõe-se que a tradição do pensamento museológico tenha passado por sua origem mítica, construída a partir do eurocentrismo e da heteropatriarquia; sua invenção, na qual a traduimportação; sua reinvenção, na qual a traduapropriação operava, bem como sua co-reinvenção, na qual a traduativização operou pela primeira vez e hoje a traduativização situação descolonialização. Cada momento da tradição museológica é impulsionado pelas questões geradoras: qual é o objeto de estudo?, como deveria ser?, como tem sido?, e como definir o campo? Após a revisão, propõe-se a desmistificação descolonizante, ou seja, uma nova história do museu, bem como a recuperação dos processos de pré-vedação, museu e metamuseal de outros grupos sociais e geografias. Propõe-se que a busca por uma nova definição de museu conduza esta última fase de co-reinvenção, portanto, uma nova definição de museu é proposta, a partir da qual é oferecido um possível deslocamento do campo do museu para a transmodernidade.

Palavras-chave: tradição museológica, modo de representação museal institucionalizada, sistema mundial de circulação de objetos-conhecimento e pesquisa.

Abstract

This text proposed the museological tradition thought has passed through its mythical origin built from Eurocentrism and heteropatriarchy; his invention in which the transimportation; his reinvention in which transappropriation operated as well as his co-reinvention in which transactualization first operated and today situated decolonial transactualization. Each moment of the museum tradition is driven by the generating questions: what is the object of study?, how should it be?, how has it been?, and how to define the field? After the revision, the decolonizing demystification, that is to say, a new history of the museum, as well as the recovery of premuseum, museum and metamuseum processes of other social groups and geographies is proposed. It is proposed that the search for a new definition of museum drives this last phase of co-reinvention, for this reason a new definition of museum is proposed, from which a possible displacement from the museum field towards transmodernity is offered.

Key words: museum tradition, institutionalized museum mode of representation, world-system of circulation of objects-knowledge, and research-creation.

Museología es el estudio del museo, filosofía de lo museal,¹ específica pero no aislada, nodo transdisciplinar que se nutre de distintas geolocalizaciones y afectaciones epistémicas. Como Tradición Museológica, se propone, ha transitado por los siguientes momentos: 0) mito de origen, 1) invención, 2) reinención y 3) co-reinención. Pero no despertamos un día en la reinención y el anterior era invención: conectando los momentos existe la *frontera elástica*² que los traslapa y separa, los une y diferencia. El impulso motor de esta tradición de pensamiento son las *preguntas generadoras*³: ¿cómo es su objeto/campo de estudio?, ¿cómo ha sido?, ¿cómo podría ser? y ¿cómo estudiarlo?

En la *invención de una tradición*, señala Hobsbawn, opera lo político, lo social, prácticas, ritualidad, hábito, costumbre y satisfacción de necesidades; habla de tres tipos superpuestos de tradiciones inventadas:

- a) las que establecen o simbolizan cohesión social o pertenencia al grupo, ya sean comunidades reales o artificiales; b) las que establecen o legitiman instituciones, estatus o relaciones de autoridad y, c) las que tienen como principal objetivo la socialización, el inculcar creencias, sistemas de valores o convenciones relacionadas con el comportamiento (Hobsbawn, 2002).

Shils (1981) advierte la posibilidad de manipulación de las tradiciones, su

¹ Como la ubica Bernard Deloche, postura que se recupera en la definición de museología que aparece en Conceptos clave de Museología a cargo de André Desvallées y François Mairesse, pp. 57-60.

² La frontera elástica se plantea retomando la conceptualización que, de y desde ese tercer lugar de enunciación, la frontera, hace Gloria Anzaldúa (2012). Acá se plantea elástica dada su capacidad de abarcar diversas temporalidades y conectar campos de conocimiento, así nos referimos a ella como esa suspensión que se dan en las transiciones de los momentos históricos de la Tradición Museológica, pero que pueden estirar elementos del pasado hasta nuestros días, por supuesto con características propias.

³ Retomando la *palabra generadora* de Paulo Freire.

funcional influencia en trabajos intelectuales, la imaginación y expresión. Habla sobre la captura del pasado, la permanencia de objetos, la permanencia de prácticas así como estabilidad y cambio en la tradición, esto último, por factores endógenos: antitradiciones, cientificismo o progresivismo; y, exógenos: sincretismo o presión extranjera. Otro rasgo de la tradición, sobre todo la científica, es su migración, expansión y desplazamiento de conocimientos tradicionales o no-científicos. La persistencia o cambio de una tradición es su uso político. Shils habla de familias de tradiciones con rasgos ortodoxos, heterodoxos y combinaciones en distintos niveles o elementos, con patrones de cambio y estabilidad, las tradiciones como racimos. En el cientificismo, ubica la *tradicionalidad de la razón* como modelo normativo de acción y creencia. Normatividad es una característica de las tradiciones, las hay dominantes y desplazadas. En diálogo con *invención de la tradición* de Hobsbawm, Shils habla de *tradición de la invención*. Elementos que se observan en la Tradición Museológica, en adelante TM.

La TM se mantiene viva al activarse periódicamente, por su *actualización* con nuevas generaciones o ideas, al migrar y *traducirse*, en éste primer cuarto del siglo XXI, a escala global.

0) Mito de Origen de la Tradición Museológica.

En el origen de los tiempos, todo era oscuridad y caos, El Hombre, masculino-positivo, comenzó a producir, nombrar y ordenar lo que le rodeaba hasta, reconstruir el mundo en su cabeza y corazón, para materializarlo y transmitirlo... - Podemos verlo en las interpretaciones-experiencias plasmadas en pinturas rupestres - ...De la oscuridad de La Larga Noche, femenino-negativo⁴, el ejercicio de interpretación-memoria-intervención evolucionó en prácticas más complejas hasta alcanzar un nivel elevado en las antiguas civilizaciones de Grecia, Roma, Babilonia y Egipto, visión eurocéntrica que ha prevalecido en la construcción de la historia del museo (Bazin, 1967), (Hernández, 1994). El eurocentrismo tiene su mito de origen en el helenocentrismo, lo que Quijano y Tesjale Tibebu llaman modernidad colombina (Segato, 2016).

La museología como estudio del museo coloca al mito de origen de la TM desde la naturalización del ejercicio interpretación-memoria-intervención, como intrínseco al Hombre europeo y a sus raíces culturales en las "altas culturas". Va construyendo, utilizando el esquema de Historia Universal de Hegel, una explicación evolucionista y adaptativa del Museo. Antigüedad es *natural* interpretación-memoria-intervención, Edad Media coleccionismo, gabinetes, cámaras y galerías, Modernidad el Museo. Walter Benjamin ayuda a descubrir la manipulación de la Historia Universal y sus edades al señalar:

El historicismo culmina con pleno derecho en la historia universal. Y quizás con más claridad que ninguna otra se separa de ésta metódicamente la historiografía materialista. La primera no tiene ninguna armadura teórica. Su procedimiento es aditivo; proporciona una masa

⁴ Se retoma el análisis de Rita Segato en la construcción del mito que ofrece en su texto: La guerra contra las mujeres, donde hace notar el trato como elemento provocador de caos, desorden, en general de lo malo a las mujeres en los mitos, base de la visión binaria propia de la colonial modernidad, un patriarcado de baja intensidad.

de hechos para llenar el tiempo homogéneo y vacío. En la base de la historia materialista hay por el contrario un principio constructivo. No sólo el movimiento de las ideas, sino que también su detención forma parte del pensamiento (Benjamin, 1955).

Es pertinente la inclusión de la lectura de Historia Universal hegeliana hecha por Dussel (2012), quien la desmonta al incluir la pre-historia (paleolítico), dada como pueblos sin escritura o dominio de metales. Lo hace para argumentar que cada cultura tiene su civilización; civilización no es el proceso de la colonial modernidad europea. Señala la presencia en otras áreas culturales de técnicas, como metalurgia y, ciencias teóricas como matemáticas o filosofía. Crítica planteada desde la mirada americana, africana, asiática y de Oceanía.

La Historia del Museo, en el esquema de Historia Universal, ubica su origen y del pensamiento alrededor de éste, en las antiguas civilizaciones madres de la cultura europea, constituyendo la formulación mítica de la TM como pensamiento ortodoxo, de la cual se presenta a continuación la síntesis de una historia lineal:

Museion y Pinakothéke fueron los nombres dados por griegos y egipcios a los primeros espacios dedicados a la acumulación de los conocimientos de la humanidad. Ptolomeo Filadelfo construyó en Alejandría durante el siglo III a.C. un conjunto de edificios que recibieron funciones variadas, biblioteca, anfiteatro, observatorio, salas de trabajo y estudio, jardín botánico y colección zoológica, para conservar y mostrar, estudiar e investigar... (Hernández, 2012).

En Grecia comienza a utilizarse, por primera vez, la palabra Mouseion. Esta se aplica tanto a los santuarios dedicados a las Musas de la mitología griega, como a las escuelas filosóficas y de investigación científica, presididas por las Musas protectoras de las Artes y de las Ciencias. Los recintos sagrados fueron los lugares donde se guardaban las obras de arte que se exponían en los peristilos de los templos. (Hernández, 1994)

En la construcción del origen mítico es considerada Alejandría como cultura egipcia, no como África sino como antigua civilización que contactó con el mundo helénico, que junto a Cartago fueron importantes centros del cristianismo (Dussel, 2012).

La Historia del Museo retoma en la antigüedad europea, para el mito museal, al coleccionismo. En la temprana Edad Media, siglos VII y VIII, el coleccionismo tiene un impulso con la expansión del Islam. Carlo Magno poseyó una Cámara de Tesoros: relicarios y objetos de uso litúrgico, arte romano, tesoros hunos y regalos de Oriente. En ese momento estos objetos eran considerados como tesoro, como símbolos de poder ligados a la Iglesia y a la Monarquía.

Tiempo después el coleccionismo sufre una primera *ruptura-actualización* con dos hechos: el saqueo de Constantinopla (año 1204) y las Cruzadas. Con ello se profanan las cámaras de los tesoros al incorporar otros objetos considerados como exóticos o paganos (Bazin, 1967).

El orientalismo, como modo de ver el mundo y forma de producir conocimiento, operó en el tratamiento de objetos en la Edad Media considerados tesoros, valorados por lo material-económico, sin importar el autor; valor de uso simbólico para el ejercicio de poder, cuyas características fueron la dueñalidad y la acumulación, base del pensamiento colonial (Segato, 2016).

De acuerdo con Edward Said (2008), el orientalismo se institucionaliza cuando en el Concilio de Vienne en 1312 se establecen Cátedras, comienza a generarse un extenso catálogo de estudios que países europeos hacen sobre Oriente⁵, exotizándolo. Proceso que alcanzó un momento de gran producción, con un esquema de análisis definido, en el siglo XIX y parte del XX cuando opera la estructura dura del orientalismo, que comenzará a romperse con los estudios subalternos, críticos, poscoloniales y decoloniales.

En el recuento histórico que hace la TM, es relevante señalar la segunda *ruptura-actualización* del coleccionismo, donde cambia la valoración de los objetos hacia un interés científico y pedagógico; ocurre, por ejemplo, con el Duque Berry, entre 1340 y 1416. Esta ruptura, que pertenece ya al cambio renacentista, afectó a la iglesia católica: en 1471 el Pontífice Romano Sixto IV abre a la visita pública algunas obras del arte romano, aunque de manera limitada; era una colección de esculturas instaladas en nichos de recorrido lineal. Este mismo personaje inicia la primera construcción destinada a un museo público hacia 1540, concluida en 1669, hoy Museo del Capitolio, adelantándose más de trescientos años al Museo del Louvre (Lacouture, 1997).

En el cambio a intereses estéticos e intelectuales la arqueología jugó un papel importante al generar conocimiento y poner en circulación nuevos objetos. Inicia el reconocimiento de autoría, se expande la pintura como arte superior y hay mayor presencia de galerías. Participa el mercado de arte y antigüedades. En esta transformación las mujeres son invisibilizadas pero, entre otras, la Marquesa de Mantua, Isabella d'Este Gonzaga organizó un Gabinete de Curiosidades en 1490 (Kahle, 2005).

Nuevas acciones como inventariar en el Palacio de la Vía Larga, 1492; así como recabar y producir conocimientos y objetos, generan nuevos espacios como el Studiolo del Castillo de Lombardo de Como, 1520; con un espacio llamado Museion y una biblioteca (Kuwakino, 2013).

El coleccionismo europeo se transforma con el tránsito entre los procesos históricos Medioevo y Renacimiento, hasta generar las *formas pre-museales*: Cámara de Maravillas, Gabinete de Curiosidades y Galería.

La *frontera elástica* entre Edad Media y Renacimiento-Modernidad tiene una línea divisoria en 1492 con la invasión de América que toma relevancia al lograr completar la conexión mundial, Europa-Filipinas y China por el Pacífico. Hecho conceptualizado por Wallerstein (2005) como *sistema-mundo capitalista*.

Para lo museal, entre el humanismo renacentista y la *conquistualidad del sa-*

⁵ Por supuesto aquí, se considera en esta categoría el sur global de África, Asia, Oceanía y América.

ber⁶ (Segato, 2016), inicia el establecimiento del *Sistema-mundo de Circulación de Objetos-Conocimientos Significativos* (Rodríguez, 2015) con doble accionar: la incorporación en Europa de manera selectiva y descontextualizada de materialidades e inmaterialidades significativas; así como la importación a dominios coloniales, desde un ejercicio hegemónico, de las *formas pre-museales* gabinete, cámara y galería que desplazaron otras *formas culturales* locales de diversos grupos sociales.

La condición de posibilidad de pensar lo Mundial-Universal fue, para lo museal, la presencia de nuevos objetos-conocimientos-culturas y la exploración de nuevos tratamientos para la producción de espacios.

Para la TM una línea fronteriza es 1565, dada la síntesis histórica y direccionamiento de un campo de conocimiento que logró Samuel von Qiccheberg al escribir *Inscriptiones vel Tituli Theatri Amplimissi*, primer tratado sobre museos (Quiccheberg et al., 2014), tal como lo señalan Stránský, Desvallées y Van Mensch, de acuerdo con Brulon (2019).

Qiccheberg presenta una arquitectura mnemotécnica enciclopédica que se propone la empresa de *investiConservar*⁷ todas las cosas y todo el conocimiento Universal. Propone un espacio y una manera de activación de colecciones, retoma la arquitectura del *Teatro de la Memoria de Camilo* que coloca al espectador en el centro con visión al espacio circular, cajonera del pensamiento científico-disciplinar del momento. Qiccheberg va más allá: propone 5 clases⁸ con entre 10 y 11 subclases para organizar e investigar objetos. Contempla una biblioteca con una sección dedicada a las Colonias; laboratorios y venta de productos. La investigación alimentaba un sistema interpretativo basado en un método didáctico que, por medio de esquemas arbóreos, enlaza objetos por aura cognitiva y/o artística con nombres e información. Dedicado a instruir a cualquiera, pero diseñado y alimentado por eruditos utilizando el *escribiere*: coleccionar, escribir y memorizar (Kahle, 2005; Kuwakino, 2013).

Al hacer este recuento del mito de la TM, se puede afirmar que éste se construye desde la *natural interpreta-intervención*; pasa por el coleccionismo de *objetos-tesoro*; luego objeto ciencia-arte, para transitar a las formas pre-museales conocidas como Galería, Cámara de Maravillas y Gabinete de Curiosidades, hasta la propuesta de Qiccheberg y el establecimiento del *Sistema-mundo de Circulación de Objetos-conocimientos significativos*, para dar paso al Museo Público que se establece desde el siglo XVIII.

En este primer cuarto del siglo XXI estamos frente a la *desmitificación mu-*

⁶ Este concepto lo plantea Rita Segato como continuidad y diferencia de la colonialidad del saber planteado por Aníbal Quijano y hace referencia a un estado más agresivo de desplazamiento e imposición de otros saberes fuera del científico racional eurocéntrico.

⁷ Se plantea esta conceptualización como síntesis de las acciones del museo tradicional, retomando la propuesta de Irma Fuentes (2017) *investiCreación* que propone desde el campo de la enseñanza en artes visuales, es pertinente para campo de lo museal, ya que explicaría el cambio paradigmático del museo tradicional (*investiConservación*) al museo comunicacional (*investiCreación*).

⁸ Naturalia, Marábilia, Artefacta, Scientifica y Antigüedades.

seal decolonial, desmontar el eurocentrismo del mito del origen del Museo; es decir, recuperar otras formas culturales del proceso de negociación entre: *Objetos-conocimientos significativos, Sujetos colectivos y memorias-activaciones* para repensar el campo museal, tarea colectiva que ha iniciado.

En el "México mesoamericano" la práctica de la *colectoIntervención*, otro tipo de coleccionismo, si quisiéramos seguir refiriéndonos a ello desde la historia eurocéntrica, implicaba re-significación, apropiación y re-utilización de objetos, señala Leonardo López:

De manera significativa, muchas de estas reliquias fueron deliberadamente transformadas por sus poseedores. Los mayas, por ejemplo, modificaron objetos penitenciales y pendientes olmecas al grabarles efigies y textos referentes a los dignatarios que los portarían siglos después de su elaboración (López, 2011).

Desarrollar colectivamente el proyecto *desmitificación museal decolonizador* nos acercará a otros modos de conservar, re-significar, exponer, investigar, usar, re-producir y otras acciones que aún desconocemos y debemos permitirnos descubrir con actitud de sensible-sorpresa, saber cómo se nombraban o podrían conceptualizarse, co-desaprendiendo. Existe la posibilidad de *otra* historia del Museo y una renovada Museología.

1) Invención de la Tradición Museológica. Núcleo duro y primeras tra-duimportaciones.

Las *preguntas generadoras* estaban en el aire, existía necesidad social y política de ordenar y nombrar la praxis acumulada en diseño espacial y organización de objetos que se constituyen mitología museológica.

Con ese impulso, para 1727, *Caspar Friedrich Neickel* escribe *Museographia oder Anietung zum rechten Begriff und nützlicher Alegung der Museorum oder Raritätenkammen*, en español: *Museografía u orientación para la adecuada presentación y conveniente ordenación de los museos o cámaras de curiosidades*⁹ texto que, aunque referido al término Museografía, muestra preocupación por un campo emergente. Acá un fragmento:

Una vez que se ha reunido un número considerable de todo tipo de objetos raros, elíjase un local que esté orientado hacia el sureste por el viento apacible, cuyas paredes estén secas, el piso arqueado y la luz del día bien distribuida y que en todo caso esté protegido contra cualquier contratiempo. A las paredes, muros y bóvedas no habría darse ningún otro adorno que una pintura blanca clara... Se distinguen seis diferentes repositorios de este tipo... cuatro están dedicados a los naturalibus o rarezas naturales... En el repositorio situado al otro extremo

⁹ Traducción que ofrece Salvador Pérez, quien la retoma del texto: *Las cámaras artísticas y maravillosas del Renacimiento tardío*, de Juluis von Schlosser, en el blog titulado Taxidermidades, en el que aparece la portada de dicha obra así como un fragmento de la descripción que Neickel hace de la disposición ideal de una colección, del que aquí se retoma una parte.

del local y de frente, se encuentran solamente los curiosa artificialia, u objetos artísticos, en los cuales hay que hacer una diferenciación fundamental entre los antiguos y los modernos... arriba en la cúpula podrían colocarse algunos animales descomunales, como por ejemplo, un ballenato, un cocodrilo grande... (Nieckel, 1727)

El texto de Nieckel por una parte, nos refiere a Quiccheberg y, por otra, nos catapulta a la invención de la Museología como campo. Lo cual ocurre para 1830, cuando Karl Ottfried establece diferencia entre museografía y museología en su *Manual de Arqueología del Arte*. En 1839, Georg Rathgeber se refiere a la museología en su texto: *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*. Para 1869, Philip Leopold Martin publica: *Praxis de la Historia Natural* cuya segunda parte se titula: *Dermoplastik und Museologie*, señala Brulon (2019), ha sido puesto sobre la mesa por Mairesse, van Mensch, Sola, Stránsky, Maroević y Rivière.

La invención de la museología se dio en un tiempo-espacio *frontera elástica*, entre: modernidad, Ilustración, Renacimiento tardío, *conquistualidad-colonialidad del saber* y la posibilidad de agencia de saberes locales como colonialismo interno. Frontera, entre: la presencia a la baja de gabinetes y cámaras, y la emergencia de la *forma cultural*: Museo Público, transición que consolida la vocación hacia la *investiConservación*. En esta etapa, la TM se constituye ortodoxa, desplaza y niega otras formas culturales de procesos de negociación, es expansión epistémica hegemónica a través de la *traduimportación* de las formas *pre-museales* y el Museo Público, de manera diferenciada en cada área cultural de las periferias del mundo colonial.

Antes de continuar, es pertinente abordar el concepto *traducción*, fundamental para explicar la expansión del campo museológico como tradición de pensamiento. Se retoma el recorrido teórico de Boris Buden de la *traducción clásica* a la *cultural*:

La teoría tradicional de la traducción... fenómeno binario... texto original en una lengua y una producción secundaria en alguna otra... relación con el original determina decisivamente toda traducción... pensamiento típico de la temprana teoría romántica... no es un pensamiento que tenga miedo de la alienación (*Verfremdung*); al contrario, da la bienvenida a lo extraño, diferente y extranjero... (Buden, 2006).

El fenómeno binario en la *traduimportación* opera para la invención de la TM, como pensamiento copista, re-producir al original, por supuesto hay diferentes coloraturas y trazos. La copia se altera al confrontarse otros objetos, culturas exóticas, raros especímenes naturales, otras orografías, espacios de exhibición con los que se cuenta u otras determinaciones locales.

En México, el tiempo-espacio línea fronteriza de la invención de la TM es 1790, cuando brotan de la tierra en el centro de la ciudad capital dos enormes esculturas prehispánicas, la Coatlicue y el Calendario Mexica. En un primer momento ha sido tentador señalar una tajante división entre la destrucción de objetos y su resguardo para estudio, antes y después de este evento. Se sostendría con el cambio en la valoración de los objetos para la *investiConservación*, base del Museo Público. De

cierto modo es así, pero la historia es más compleja, lo muestra el rodar de la Piedra del Sol, que refleja la relación Nación – mundo indígena en México.

Recuperemos la investigación de López Luján (2008). La elaboración del Gran Calendario Azteca o Piedra del Sol se da hacia 1512, hecho que es narrado entre fantasía y reconstrucción histórica por algunos frailes. En 1521 es sacada, por los españoles, del recinto sagrado de Tenochtitlan y puesta con el relieve hacia arriba, al norte de la acequia Real y al oeste del palacio virreinal, a la vista de todos pero invisibilizada. Entre 1551 y 1572 es sepultada bajo la argumentación de ser una influencia perniciosa en los habitantes de la ciudad y para provocar la pérdida de la memoria, sobre todo del antiguo rito del sacrificio. Aproximadamente doscientos años más tarde, el 17 de diciembre de 1790, al realizarse trabajos de nivelación es encontrada a escasos 40 centímetros de profundidad; en este momento se debate sobre su destino, los encargados de la Catedral la requieren al virrey para utilizarla como material de construcción; León y Gama solicita sea puesta en resguardo de daños, argumentando que en Europa se destinaba un gran presupuesto y esfuerzo al rescate de antigüedades, además de ser necesaria para iluminar la oscurecida historia mexicana. En 1791 es transferida a un costado de la torre de la Catedral donde sufrió las inclemencias del tiempo, fue víctima del populacho que arrojaba basura y de prácticas de tiro al blanco por el ejército estadounidense durante la ocupación de 1847. Fue Jesús Galindo, director del Museo Nacional, quien solicitó, asumió la responsabilidad y realizó el complejo trabajo de trasladarla de la Catedral a la Galería de Monolitos que se inauguraría dos años más tarde. Desde 1964, se encuentra en el moderno Museo Nacional de Antropología en Chapultepec.

La conformación de colecciones “mexicanas” es compleja historia de saqueo, rescate, valoración, negocio, dominio, regalo y resistencia. Durante la Colonia se conformaron varias, la primera quizá enviada por el Tlatoani Mexica Moctezuma a Cortes, quien llevó a España una gran cantidad de objetos de oro y plata, que incluyó un distintivo plumario, el famoso penacho, hoy en el Weltmuseum de Viena. Para 1777 se realiza la primera investigación arqueológica en Xochicalco.

La *traduimportación museal* produjo en México gabinetes, como el de Los Padres Camacho en Campeche entre 1736 y 1742, el de Estalisnao Carrillo en Yucatán y en Oaxaca, José Juan Canseco (Sellen, 2010). Lorenzo Butorini conforma una importante colección que se conoce por su catálogo de la tercera década del siglo XVIII, colección que incompleta junto con algunos objetos de los gabinetes mencionados, llegarán a La Real Universidad que les incorpora en 1822 con el establecimiento del Conservatorio de Antigüedades y el Gabinete de Historia Natural, que en 1831 se renuevan para conformar el Museo Nacional, en 1865 trasladado al Palacio Nacional, dos años más tarde con presupuesto asignado y áreas: historia natural, arqueología, historia y biblioteca (Sánchez, 1877).

Finalizando el siglo XVIII e iniciando el XIX, se activó lo que en potencia contenía al Museo Público. Entre la emergencia de la burguesía y su lucha contra el régimen monárquico en Europa, las elites de las colonias americanas plantean sus independencias. El Estado-Nación, la revolución industrial, colonialidad interna y sus estructuras globales. La independencia de Estados Unidos amplía el eurocentrismo a la modernidad euronorteamericana (Ndlovu-Gatsheni, 2016), como un

nuevo centro de poder. Con estos asegunes comienza a pensarse el patrimonio cultural como un bien público y en socializar el arte.

El Museo-Institución pública acompaña la invención de la museología, son: Nepantla (Anzaldúa, 2012), frontera elástica, *inbetween*, tercer lugar de enunciación; por tradición espacio multidisciplinar dedicado a la gestión de valores estéticos y conocimientos, mística de producción espacial para la negociación entre sujetos y materialidades o inmaterialidades significativas. Anclados a privilegios de clase social, parte de la colonialidad del saber, Museo-dispositivo de la sociedad disciplinar (Sabido, 2015).

Al Museo Público en potencia lo rastreamos en Europa, desde 1540 cuando Sixto IV. En 1714, el Ashmolean incluye en su reglamento acceso a casi todos. Diez años antes de la Revolución Francesa, el Friedericiannum Museum en Kassel, público y de arquitectura exprofeso. El Louvre, 1793; el Museo Británico 1759, el del Ermitage 1764, el del Vaticano 1782, así como el Gabinete de la Universidad de Harvard o el Museo Reina Sofía (Bazín, 1967). La historia oficial del Museo desde su eurocentrismo, coloca al Museo del Louvre como línea fronteriza entre el Museo Público y las formas pre-museales.

Cabe preguntarnos el grado de lo público del Museo, cuando la Revolución Francesa fue hecha por hombres y las mujeres abarrotaron La Salpêtrière, diagnosticadas como histéricas u otros males mentales, llevadas aquellas que no cabían en el orden patriarcal, siéndoles aplicadas "curas" horribles (Didi-Huberman, 2007). La proclamación de libertad, igualdad y fraternidad no resonó en 1804 en Haití por las tropas de Napoleón que vencidas impusieron la deuda francesa hasta 1893 cuando terminaron de pagarla, no se rompió con el tráfico de un millón de africanos como esclavos, que para 1789 producían tres cuartas partes del azúcar mundial, Rey Azúcar, Galeano (2003), continua situación estructural de subdesarrollo.

La *tradiimportación* de la forma cultural Museo Público fue global, con distintos grados de colonialidad y conquistualidad, generando la tipología: Nacional, Republicano, Universitario y disciplinar de: ciencias naturales, historia, arte y arqueología. Colocando al Museo-Institución como nodo interdisciplinar.

La *invención de la Tradición Museológica*, se dio de la segunda década de los 1700's hasta el nombramiento de la museología en la primera mitad de los 1800's; como una tradición ortodoxa que de a poco comenzará a transformarse a la par de los cambios de las sociedades en el mundo.

2) Reinención de la Tradición Museológica. Refracción colonial.

Durante el siglo XIX, la Museología cual luz que atraviesa nubes, se refractó en arcoíris. La ortodoxa tradición museológica cruzó la nube de moderna colonialidad dando inicio a escuelas museológicas. Refracción con fuerte tinte euronorteamericano: anglosajona y francófona; comienzan a pintar su propia coloratura Europa del este y del norte, el mundo mediterráneo europeo y Estados Unidos, los más fuertes teñidos corresponden al imperialismo del periodo, constituyéndose dominantes. Colores vaporosos y contaminados en la periferia.

En la *re-invencción*¹⁰ de la TM operó la *traduapropiación*, dadas las condiciones geopolíticas mundiales, ya no sólo se copia, se procura algún grado de agencia nacional-gubernamental o privada, con límites normativos por la influencia de las museologías dominantes. *Traduapropiación*, es la *acción generadora* en la reinvencción que produce un corpus de saberes y praxis para robustecer, de a poco, el campo museológico como espacio para pensar en co-afectación. Es el tiempo del museo público y de un nuevo fenómeno museal: las Exposiciones Universales, expresión de la consolidación *Sistema-mundo de Circulación de Objetos-Conocimientos*. Estas dos formas culturales museales impulsaron la *reinvencción* con teoría de lo práctico que llevó a la constitución del *Modo de Representación Museal*¹¹, que para fines del siglo XIX se habrá institucionalizado.

En la *traduapropiación* opera lo cultural. Boris Buden apunta:

Sin embargo, el concepto de traducción cultural... ha surgido de su crítica radical [de la traducción clásica]... Benjamin se deshace de la idea del original y, por tanto, del binarismo... su propósito no es portar significado... la traducción es como una tangente que toca el círculo (o sea, el original) en un solo punto, sólo para continuar su propio camino... Homi Bhabha. Su motivación original era criticar la ideología multiculturalista, la necesidad de pensar sobre la cultura y las relaciones entre diferentes culturas más allá de la idea de que existen identidades culturales esenciales y comunidades que se originan en estas identidades... hay también una concepción multiculturalista de la traducción cultural. Tiene como objetivo político la estabilidad del orden liberal... sobre la base de relaciones de interacción no conflictuales entre diferentes culturas... cohabitación multicultural... la traducción cultural como una "traducción inter-cultural"... Bhabha sugiere el concepto de "tercer espacio"... espacio de la hibridación... para la subversión, la transgresión, la blasfemia, la herejía... En lugar del viejo concepto dialéctico de negación, habla de negociación y traducción... (Buden, 2016).

Espacios inter-culturales son las Exposiciones Universales, semilla de los circuitos internacionales de exhibición y ferias de arte del siglo XX. La primera Feria Universal ocurre en Londres 1825, acude, en autonombraada representación de México, un empresario; con las siguientes participaciones, ahora sí estatales, comienza a conformarse un equipo y un expertis, que aunque muy básico realiza la tarea de, apunta Fernando Arechavala (2006), configurar el espíritu nacional para ser exhibido en un muro, sobre un pedestal o en una vitrina. Acciones museales que tenían el doble propósito: ayudar a definir un rostro para México y, colocarlo en el mapamundi de las naciones con progreso y modernas.

¹⁰ De acuerdo con el diccionario de la Real Academia de la Lengua Española el prefijo *-re-* hace referencia a la acción de: volver a; también da valor intensificador.

¹¹ El *Modo de Representación Museal Institucionalizado*, se propone como expresión normativa de la construcción espacial que se inicia con el Museo Público, se expande y consolida con las Exposiciones Universales, así durante el siglo XIX e inicios del XX podemos hablar de un lenguaje museográfico del museo tradicional que se ira deconstruyendo en el XX, pero del que aún hoy no escapamos.

El ingreso como Nación operaba desde un protocolo racial y de occidentalización que se debía cumplir para ser parte. El universalismo se actualiza manteniendo desde Europa el poder de representar, agregándose la "agencia" de auto-representación mediada por el grado de europeización, en el que se manifestaba racismo de superioridad blanca hacia los no-auténticos blancos, los europeos nacidos en América, y un racismo interno de estos a los otros colores. La superioridad blanca estaba ligada a la ciudad, la industria, la propiedad y hablar idiomas europeos. Opera la que Lewis R. Gordon llama, línea de color que será también de género, de clase y de religión. Bajo estas reglas del juego, fue perfeccionándose el cómo mostrarse.

La *traduapropiación* global de la TM al final del siglo XIX e inicio del siglo XX, se caracterizó por la producción de textos orientados a la organización de colecciones, administración del museo, su descripción, sus tipos y su historia. Algunos de estos textos resultaron de cursos. Comienza la profesionalización del trabajador de museo y la presencia de la museología en ámbitos académicos. La producción es muy amplia como para, aquí, perfilar características, personajes e influencias de las escuelas de pensamiento museológico que refracta en la periferia las actualizaciones en los centros.

Se han investigado *traduapropiaciones museales* en las nuevas naciones y colonias de gabinetes, cámaras, galerías, modos de hacer coleccionismo, Museo Público y la participación o no en Exposiciones Universales; esta pendiente investigar otras formas culturales de negociación entre: *Objetos-conocimientos significativos*, *Sujetos colectivos* y *Memorias-activaciones* invisibilizadas.

En México las *traduapropiaciones* fueron realizadas por religiosos, nobles y científicos, casi siempre con una historia personal ligada a Europa. 1844, se editó El Museo Mexicano: Miscelánea pintoresca de amenidades curiosas; Los Anales del Museo Nacional tiran su primer número en 1877. La primera museología mexicana se produce ligada al Museo Nacional que encarnó en personas como: Gumesino Mendoza y Jesús Sánchez, sus directores, quienes buscaban incorporar pruebas irrefutables del pasado prehispánico a la par de investigar, organizar y clasificar las colecciones. Por su parte, Manuel Rivera y Cambas realiza la primera obra exhaustiva dedicada al Museo Nacional para 1833. Otro personaje, Jesús Galindo y Villa se dedica a la historiografía del museo y a temas museológicos (Morales, 1994).

El movimiento de museos en Estado Unidos tiene su primer gran momento de 1740 a 1870, el Instituto Smithsonian es establecido para 1858. El modelo-escuela norteamericana se va consolidando a la par de la Nación, tiene como características: educación del público, investigación científica, el objetivo de participar en la consolidación de las clases medias urbanas y la profesionalización de los equipos de trabajo. Movimiento que influyó los museos y la museología en México.

A finales del siglo XVIII, los países Escandinavos generan la propuesta de museos a cielo abierto, que se reafirma durante el XIX con uno de los más sonados, el Nordiskamuseet. Estos museos serán el antecedente del ecomuseo francés y quizá de la musealización de espacios patrimoniales (Scheiner, 2008), de la producción de procesos de historia, arte o bioterritoriales vivos.

Hacia finales del siglo XIX un nuevo espacio frontera elástica se abre para la TM con afectaciones políticas, académicas y culturales al mundo de la colonialidad; inician fracturas, destacando lo etnográfico como espacio de conflicto. Hay condiciones para la *co-reinvención de la TM*, pasando por primera vez, como tradición de pensamiento, del objeto al sujeto como centro.

3) **Co-reinvención museológica: traductualización decolonial situada.**

El mundo patas arriba de la colonialidad, coloca la lucha por la libertad liberal burguesa como celebre, con un lugar cumbre en la historia mundial, mientras que, la lucha por la libertad libertaria de los nadie es castigada y olvidada, Francia y Haití, 1791. Casi cien años después, en febrero de 1885 concluye la Conferencia de Berlín, catorce Naciones Europeas con nuevo aliento imperialista se reparten África, reeditando el colonialismo y la esclavitud burlando leyes, como las establecidas en la Constitución francesa de 1795 que señalaba a sus colonias en igualdad legal a la República, lo cual no ocurrió.

Ndlovu-Gatsheni propone genealogías y linajes de la colonialidad, desde los encuentros coloniales del siglo XV hasta la colonialidad de los mercados del XXI; ejercicio de poder que muy lentamente se ha ido agrietando, no sin contradicciones, retrocesos o como *subversión controlada*¹². Namibia, por ejemplo, logra su Independencia en 1990, pero habría que revisar en qué grado rompe estructuras de colonialidad, cabe recordar el mito del mundo poscolonial¹³. Retomamos las genealogías y linajes para poner en tensión las motivaciones de la *co-reinvención de la museología*:

- 1.- Paradigma del descubrimiento y el orden mercantilista; 2.- Orden post Westfalia 1648 y la exclusión de África de la soberanía; 3.- El consenso de Berlín 1884-5, la lucha por África y su conquista; 4.- La gobermentalidad colonial y la producción de subjetividad colonial africana; 5.- El orden de la normativa descolonización de la ONU posterior a 1945 y la colonialidad de la Guerra Fría; 6.- El triunfalismo pos-guerra fría del orden neoliberal; 7.- El orden antiterrorista y de securitización posterior al 9/11 y; 8.- Colonialidad actual de los mercados y la nueva lucha por África (Ndlovu-Gatsheni, 2016).

El tercer momento de la TM¹⁴, su co-reinvención va del consenso de Berlín a la colonialidad de los mercados, es atravesado por el museo etnográfico como espacio de conflicto. El impulso en este momento se genera por la *traductualización decolonial situada*, con influencias y relaciones globales. Las grietas deconstructivas del Museo y de la tradición *museológica ortodoxa* se abren en el

¹² Un avance social más como concesión que logro ya que dirige las sociedades hacia nuevos mecanismos de dominación, oculta una desviación que reproduce los mecanismos de la colonialidad. Como cuando el esclavo, para ser hombre libre pasa a ser soldado y, tras prestar tus servicios y muchas veces matar, ser ciudadano-propietario.

¹³ Que señala Grofoguiel, implico tras las guerras "mundiales" considerar que nos encontrábamos en un mundo donde el colonialismo había terminado, el mito poscolonial, que se desmontó al incluir en el debate la colonialidad como estructuras político-económicas que se buscaba invisibilizar y normalizar así como otras en lo subjetivo como el heteropatriarcado, el racismo o el clasismo.

¹⁴ El tercer momento de la Tradición Museológica (TM) va, aproximadamente, de finales del siglo XIX a inicios del XXI.

norte global por la crítica política, del arte, la etnografía y en los sures, además, por las de sujetos colectivos originarios.

La tradición museológica es co-reinventada, el prefijo –Co-, del latín -cum- junto o junto con, hace referencia a acción en conjunto¹⁵. La *co-reinvención museológica* se da desde un impresionante co-ro de ideas y voces a través casi 150 años de 1880¹⁶ a 2020, avanzando la co-laboración, lo co-lectivo, la co-autoría, co-edición, co-producción, co-dependencia, co-ordinación, la co-munidad, co-fundación, co-lección y otras co-acciones como co-desaprender. Co-re-inventar el campo museológico ha sido pasar de la colonialidad global, desvelando el mito del poscolonialismo, a la museología y los procesos museales en el sentir-pensar-hacer decolonial, no sin contradicciones y luchas internas.

Es situada al recuperar lo planteado por los feminismos decoloniales, que consideran la subjetividad consiente opera desde un lugar de enunciación, un cuerpo con características, experiencias y condiciones, temporalidad, tono, color, posición política que le motiva; así lo hace Gloria Anzaldúa (2007) con su teoría poética del Borderland.

Traduactualización es la plasticidad de dos conceptos: traducción cultural y actualización. El primero, siguiendo a Buden:

Judith Butler utiliza el concepto de traducción cultural de Bhabha para resolver uno de los problemas más traumáticos del pensamiento político posmoderno: el problema antedicho de la universalidad... el hecho de que ninguna cultura pueda proclamar su validez universal no significa que no haya nada universal... la universalidad puede ser articulada sólo como respuesta a su propia exterioridad excluida... ese exterior quiere ser aceptado e incluido en el concepto. Sin embargo, esto no sucederá a no ser que el propio concepto cambie tanto como sea necesario para incluir lo excluido... Gayatri Spivak ha ido un paso más allá... con su concepto de "esencialismo estratégico"... por medio de la reflexión teórica actual podemos deconstruir radicalmente casi cualquier identidad posible y descubrir su esencialismo como algo simplemente imaginado, construido, etcétera... la política funciona todavía manejando estas identidades esenciales... provocar algún cambio social real, hemos de hacer "un uso estratégico del esencialismo positivista con objetivos políticos escrupulosamente claros"... "esencialismo estratégico" debería entenderse también como un tipo de traducción, ya que la situación histórica que vivimos se articula en dos lenguajes diferentes: el de la teoría antiesencialista posmoderna y, paralelamente, el de la vieja práctica política esencialista... "esencialismo estratégico" acepta que no hay correspondencia directa entre estos dos lenguajes: no pueden ser negados mediante el viejo método dialéctico por un tercer término universal que pudiera operar como

¹⁵ Diccionario de la Real Lengua Española.

¹⁶ Maroević (1998) señala que la escuela más antigua de museología se puede considerar la del Louvre de 1882; también inicia para 1889 la British Isles Museum Association, en 1883 el texto de von Graesse: *The Museology as a professional Science*, y hay más publicaciones periódicas sobre museología.

unidad dialéctica de ambos. Por tanto, el único modo posible de que se comuniquen es una especie de traducción (Buden, 2016).

Para *actualización*, retomamos a Diana Taylor (2004), destacada estudiosa del performance, que lo formula como acto de poner el cuerpo frente a, como referente a otros que a su vez serán parte del acto¹⁷, el cuerpo como escenario primitivo, entre la ficción y la realidad, escenario como acto de transferencia, como sistema de visibilidad paradigmático en el que importa también lo que se invisibiliza. Esos actos de transferencia pueden traer el pasado al presente como nuevo o, ir del presente al pasado, del ellos al nosotros donde opera el campo de visión. La normalización de los escenarios y el performance consiente, para constituirse espacio de distancia crítica y posibilidad de maniobra, actúa el repertorio, lo que se pone en acto, que echa mano del archivo, del conocimiento acumulado, el guion.

En una danza tradicional, por ejemplo, los pasos y sonidos específicos que se han transmitido por generaciones sería el archivo, bailar cada uno a su modo sería el repertorio, al bailar juntos abuela y nieto se realiza el performance como acto de transferencia, se actualiza la danza, manteniéndose y transformándose a la vez. Eso es lo que acá usamos como actualización.

El museo etnográfico europeo del final del siglo XIX e inicios del XX, es guiado por el propósito universal enciclopedista del cientificismo positivista bajo la lógica de la colonialidad del saber, los cambios por los que transita de ese tiempo hasta hoy, están orientados por la decolonización. Para comprender al museo etnográfico es pertinente entretelar la historia de dos museos: el Musée du Quai Branly y el Humboldt Forum¹⁸, junto a la revisión de la tradición antropológica¹⁹, las rupturas del arte para poner en contexto la *co-reinvención de la museología*.

La etnografía se rastrea desde el relato etnográfico del siglo XVI, como ejercicio de biopoder bajo valores coloniales que colocaban al *otro* como objeto. Los científicos y artistas holandeses en el siglo XVII registraron la conquista de Brasil, generando un diccionario visual con un método que consistió en seleccionar, manipular y combinar objetos exóticos en los retratos, construyendo sujetos objetivados y realidades desde su óptica. En Alemania la historia coleccionista etnográfica va de las maravillas medievales a lo exótico colonial, primero en la Cámara de Objetos y Curiosidades de los Reyes de Prusia; en Francia se recolectaron objetos "etnográficos" por todo el mundo, parte del Gabinete Real.

Tiempo después se considera a quienes realizan trabajos etnográficos como folkloristas, utilizaban la observación pretendiendo no afectar lo visto; registraban desde una posición privilegiada de clase y fuera de contexto, costumbres y rituales, que valoraban como reliquias de la antigüedad perdida. Alemania 1825, inicia la construcción del Altes Museum, para 1829 la colección etnográfica va al Königliches

¹⁷ Rompiendo la lógica espectador-actor, para ser todos parte del acto.

¹⁸ La información sobre la historia de estos museos fue retomada, para el caso del Musée du Quai Branly de su sitio de internet en la sección historia de las colecciones y, para el Humboldt Forum, de las investigaciones realizadas por Valdovinos (2013) para el Museo Etnográfico de Berlín.

¹⁹ Los datos que se incluyen de la revisión de la tradición antropológica y su método etnográfico, los retomamos de la investigación realizada por Tapias y Pérez (2008).

Schloss y se organiza geográficamente. En Francia, tras su revolución, las colecciones etnográficas pasan al Museo del Louvre, enriqueciéndose de manera continua por el colonial progreso.

El folklore como concepto, no como actitud, se usa hasta 1846. En la mitad del siglo XIX, la fotografía revoluciona el campo etnográfico remplazando a la pintura, pero no la técnica de producción: utilización y manipulación de objetos y artefactos para re-crear realidades. Comienzan a realizarse taxonomías de costumbres, mitos y creencias, haciendo conexiones mundiales y atemporales, evolucionistas y raciales, como el texto: *La Rama Dorada* de James Frazer. Se actúa bajo la *diferencia etnográfica*²⁰, a la cual contribuye la antropometría. La Cámara de Objetos y Curiosidades de Prusia mueve su colección etnográfica americana para el Neue Museum en 1859, para 1886 forma parte del Königliches Museum für Völkerkunde, Adolf Bastian, su director y padre de la etnografía alemana, lo reorganiza geográficamente, evita el evolucionismo y considera al objeto como texto, como creaciones mentales; se propone crear un muestrario de todas las culturas del mundo. En 1881 se realiza la primera expedición americana, luego a otros lugares, buscando contribuir al proyecto humanista.

Durante las dos últimas décadas del siglo XIX con el desarrollo de la tecnología fotográfica, esta es más accesible, genera un nuevo impulso y nuevos temas en el campo antropológico.

La capital del siglo XIX²¹, lo termina con la Feria Universal de 1878 e inicia el XX, con la de 1900, en ambas, México participa. Inicia un momento de crítica al Museo-Institución como forma cultural hegemónica, modo de exhibición estático y obsoleto centrado en objetos descontextualizados. La rebelión del arte (Bolaños, 2006) y nuevas tendencias antropológicas, son determinantes para dar respuesta a las viejas-nuevas preguntas generadoras²² de la museología a resolver, esta vez, en colectivo museológico que se irá conformando globalmente.

Desde el siglo XVIII inicia la rebelión del arte, en 1818 se establece en París el Museo de Artistas Vivos de carácter probatorio, diez años después de la muerte de un artista, un jurado decidía el destino de la obra. Esta propuesta tuvo espacio en pinacotecas y galerías. Los artistas tomaron conciencia del poder expositivo, cambiando la finalidad de la pintura, algunos incluso hicieron su museo-mausoleo. Comenzó la distancia entre Academia y libertad artística. En 1855, Géricault apela directamente al público y monta el Pabellón del Realismo como contrapropuesta a la Exposición Universal de ese año. 1868, Manet inicia, sin saber, el fin de las Bellas Artes y el nacimiento del Arte; dos años más tarde se inaugura el Museo Metropolitano en Nueva York y el de Bellas Artes de Boston. 1878 con las colecciones del Musée du Louvre, otros intercambios de museos regionales y donaciones, se establece el Museo de Etnografía de Trocadero, visitado por Picasso (1902) y otros artistas de las vanguardias para criticarlo y sorprenderse con los objetos.

Siguiendo a Bolaños (2006), la hostilidad contra el museo crece (1900-1930). Las vanguardias lo señalan como: cementerio de la verdadera creación, de museografía

²⁰ La diferencia etnográfica es la comparación de los otros desde el grado de occidentalización.

²¹ Así se refiere Walter Benjamin a París.

²² ¿Qué es un museo?, ¿qué ha sido?, ¿cómo debe ser? y ¿qué es la museología?

obsoleta, visión intocable y eternizante de la historia, manía acumulativa y ciego ante el nuevo arte. Participa de la crítica Malevich con su radicalismo formal, Tatin; el futurismo declara al museo enemigo directo a destruir; Dadá realiza la primera Feria Internacional 1920, con 174 producciones, una puesta en escena de estética subversiva y espíritu provocador; el surrealismo; los cubistas con Guillaume Apollinaire quien predijo que Duchamp era el artista destinado a conciliar el arte moderno con el pueblo. Comenzó a derrumbarse lo establecido en el arte y los museos, y a valorarse el poder expositivo.

El termino Museología, de acuerdo con Maroević (2008), se relanza en 1883 por von Greasse²³, 1899 A. Furtwangles²⁴, 1904 Murray Briton²⁵, 1908 J. Schlosser²⁶, 1913 V Shärer²⁷; además se inicia en Europa y Estados Unidos la publicación de revistas²⁸ y la presencia de organizaciones de museos²⁹, se considera a la museología como ciencia necesaria para los profesionales de museos. En 1914, Gustave Gilson propone una definición de museología; para 1920, en Estados Unidos, John Cotton escribe sobre museología. Se conforma en 1926 la Oficina Internacional de Museos, dependiente de la Liga de Naciones, que edita la revista *Museion* (Brulon, 2019). Así inicia la *co-reinvención de la TM*.

Hay que considerar que la primera guerra mundial 1914-1918, es seguida del periodo de entre entreguerras, de despertar social hacia un nuevo rumbo, cancelado temporalmente en 1939 por el segundo episodio bélico, hasta 1945, al que en algunos países siguió el retorno al orden fascista. Al inicio del siglo XX, cambia la capital del arte de París a Nueva York, el MOMA se inaugura en 1929 desde una mirada multidisciplinaria, renovación del lenguaje expositivo y un fuerte programa de exposiciones temporales; espacio que cambia la enemistad vanguardias - museos. En esta nueva geopolítica artístico-museal, México es aduana fronteriza inspiradora y de compartir; visitado por artistas como Bretón recibido por Kahlo y Rivera; lugar de acogida a exiliados, como el grupo que en 1937 habitó el Hotel Costalegre³⁰. Pollock no se explica sin Siqueiros. La posición geopolítica de México le colocó, en el traspaso del centro del arte global, como un lugar de influencia y co-afectación, que se verá reflejada en su museología.

La primera museología en México se da en relación directa con el Museo Nacional de 1910 a 1950 (Morales, 1994), los museos como templos cívicos con una clara dirección ideológica nacionalista, el patrimonio como símbolo y la museografía como

²³ Maroević (1998) anota el texto: Die Museologie als Fachwissenschaft que traduce en inglés como Museologie as a professional science.

²⁴ On artistic collections in the old and new time.

²⁵ Museums, their history and their use with a bibliography and list of museums in the United Kingdom.

²⁶ Die Kunst- und Wunderkammern der Spätrenaissance.

²⁷ German Museums: The origin and significance for cultural history our public art collections.

²⁸ 1878 Zeitschrift für allgemeine Museologie und verwandte Wissenschaften, 1885 Zeitschrift für Museologie und Antitätenkunde, 1901 Museum Journal, 1905 Museumskunde, 1924 Museum News 1931 Revue.

²⁹ 1889 British Isles Museum Association, 1906 American Association of Museums y 1917 Deutscher Museumsbund.

³⁰ Historia relatada en el texto de Costalegre de Courtney Maum.

decoración, el *Modo de Representación Museal Institucionalizado*.

Se habla de etnografías modernas de 1922 a 1967, implicaba vivir con los nativos. Malinowski rompe la tradición de escritorio: recoger rápido la mayor cantidad de objetos posible, poblar los museos y ahí estudiarlos; propone la observación participante. Con Franz Boas se considera a la antropología propiamente como tal, él realiza sus investigaciones con nativos americanos, registrando idiomas, organización y estilo de vida, propone el particularismo histórico.

El Museo de Etnografía del Trocadero de revoltijo de objetos exóticos se transforma en 1937 en el Museo del Hombre, bajo la dirección de Paul Rivet³¹ y la subdirección de Georges-Henri Rivière, parte del *surrealismo etnográfico*³² (Clifford, 2001), estos dos personajes pretendían que el museo fuera una máquina de guerra contra el primitivismo y supuesta inferioridad para desmontar el racismo, con cuatro propósitos: científico, educación popular, arte y de función nacional (Lauhrière, 2008). En 1931, se realiza, como parte de los trabajos del museo, la expedición Dakar-Djibouti para conformar el Inventario de las Culturas del Mundo; ese año se monta una exposición permanente que para 1935 era conocida como Museo de las Colonias, cuando pasa a ser Museo de la Francia de Ultramar. Se re-significa la valoración de los objetos etnográficos desde el campo estético.

En Alemania, 1905; Adolf Bastian muere y Eduard Seler continúa los trabajos, la colección crece a tal grado que en 1910 se envía a otros museos piezas repetidas, cuatro años más tarde inicia la construcción de un nuevo espacio en Dahlem, pero se interrumpe por la guerra. En 1921 se retoma la idea de remodelar el Königliches Museum, la colección asiática pasa al Museo de Artes y Oficios, y pasa a ser el Museum für Völkerkunde en 1926, bajo nuevos paradigmas de organización de colecciones: historicismo, estudios culturales comparativos y difusionismo. Seler crea la Escuela de estudios Mexicanos. La visita de Kornard Preuss, investigador del museo, a México 1905-1907, es determinante para reorganizar la sección del norte de México desde lo lingüístico. El Museo no se mueve durante la segunda guerra mundial e inicia un momento de desprecio a la etnografía por lo que se toma una actitud "neutral", la Gestapo estaba a un edificio del museo. Para 1934 se implementa una estrategia de resguardo que se aplica en el 41, dejando de exhibir. En 1945 es bombardeado. En 1948 se instala en Dahlem con la tarea de recuperar colecciones.

Los avances de la antropología hasta ahora mencionados se dan cita en México cuando se crea en 1911 la Escuela Internacional de Arqueología y Etnología Americanas, impulsada por Prusia, Francia y Estados Unidos, ésta dio un giro al campo al estudiar lo propio para intervenir socialmente y mejorar condiciones de vida. El Instituto Nacional de Antropología e Historia se establece para 1939 e ira conformando una amplia red de museos y espacio para pensarlos. Es importante hacer notar que en ese

³¹ Padre de la etnografía francesa que desarrolla contra las ideas del racismo, y la considera disciplina de la vigilancia, escuela del optimismo y con una profunda misión social. Se aleja de la antropometría para dedicarse a la lingüística y el difusionismo considera la igualdad de la inteligencia humana, la habilidad técnica y el genio creativo. Es un luchador político de la tercera República francesa, participa del comité de vigilancia de los intelectuales antifascistas, por ejemplo de acuerdo con el texto de Lauhrière.

³² El surrealismo etnográfico señala la capacidad de asombro desde la igualdad, rompiendo las normalizaciones racistas y evolucionistas, como producciones humanas con otras lógicas y otras formas de entender y estar con el mundo.

inicio de siglo se están sentando las bases para la: arqueología, etnografía, sociología, psicología, historia y por supuesto museología, en medio del debate entre ciencia y disciplinas aplicadas, en México, renovadas por la llegada de exiliados europeos, luego con la oleada latinoamericana.

Entre contradicciones coloniales y libertarias, al terminar la segunda Guerra Mundial, inicia su fase fría. En este contexto se establece la Organización de las Naciones Unidas de la cual será parte la UNESCO y de esta, el Consejo Internacional de Museos, su asamblea constitutiva se da en París (1946), se acuerda trabajar en comités internacionales y nacionales, Chauncey J. Hamlin, estadounidense, pasa a ser su primer presidente. La primera Asamblea General, se realiza en México 1947³³, entonces Georges-Henry Rivière era colaborador de la Dirección ICOM, en este evento iniciaría la gustosa complicidad con Mario Vázquez, quien para entonces trabaja con Fernando Gamboa uno de los organizadores, junto con Ignacio Marquina, director del INAH y primer director de ICOM-México. Una resolución en México fue: *considerar a la exposición como un medio eficaz para la educación de todas las edades y niveles*³⁴. La creación del ICOM, abre una nueva era en los museos del mundo.

Nos encontramos en el mundo del mito poscolonial, que en Europa enaltece la visión artística de lo etnográfico y en América Latina enaltece al indígena como base de la historia nacional. Es el inicio, con más potencia, del paradigma *investiCreación* en museos que inicio con el MOMA y tiene un primer trayecto hasta el Centro Pompidou (1977). Tras el cual comienza una nueva era global en los museos de arquitectura espectacular, nuevos medios de comunicación, didácticas, propuestas desde el arte, museográficas y museológicas. El Museo comunica.

En los años 50's del siglo XX, inicia la *ruptura-actualización* del Museo y de la Tradición Museológica, la nueva museología. La *co-reInvencción* por medio de *traduac-tualizaciones situadas decoloniales* con perspectiva global y social, comienza a romperse la ortodoxia para dar paso a la heterodoxia, lo cual ocurre con el establecimiento de ICOFOM. Interesa mostrar este desarrollo con la participación Latinoamericana, rescatando las acciones de dos mexicanos: Mario Vázquez y Felipe Lacouture. Para entonces las escuelas de museología o museologías comienzan a co-afectarse dado el inicio de la desintoxicación colonial.

Vázquez inicia su carrera en el México posrevolucionario, estudio teatro con el japonés Seki Sano; fue de las primeras generaciones de la Escuela Nacional de Antropología en el Museo Nacional 1942-43, alumno de Fernando Gamboa, Ignacio Bernal y Miguel Covarrubias. Trabajo con Gamboa del 47 al 49, con él acude a la Primera Asamblea de ICOM en México, 1947; ahí conoce a Rivière. Del 51 al 58 museógrafo del Museo Nacional. 1962 Coordinador del Seminario Internacional: El Museo como Centro de la Comunidad³⁵. Año en que se establece el Departamento de Museología en la Jan Evangelista Purkyně University de Brno por Stránsky. Ya en Río de Janeiro se impartía para 1958 el Curso de Museología por Rivière. 1950 Jiří Neustupný introduce la cuestión de ciencia en museología. En Europa del Este debaten³⁶ la condición

³³ Historia del ICOM, información del sitio web.

³⁴ Información del número 60, especial de la Gaceta de Museos dedicado a Mario Vázquez

³⁵ Información de la Gaceta de Museos #60 dedicada a Mario Vázquez.

³⁶ Jiří Neustupný, Jan Jelínek y Vinoš Sofka quienes consideran que la teoría es la base de la ciencia.

de la museología cómo disciplina completa o ciencia en formación, inicia el reconocimiento y ejercicio de la Museología en espacios académicos de muchos lugares del mundo. Los Museum Studies comienzan en Estados Unidos, para los 60's³⁷ (Brulon, 2019).

Mario Vázquez, es parte del equipo para el establecimiento del Museo Nacional de Antropología. Busca que el museo hable a quien le visite, considera al museógrafo un puente comunicador, piensa que un gran museo que no sirve para su comunidad no sirve, "el museo más importante es el que mejor sirve"; señala que además de investigar, conservar y difundir, la base del museo es comunicar didácticamente; toma en cuenta las formas de consumo de las modernas sociedades, considera el trabajo en museo como uno en equipo, destacando el trabajo del museólogo; es consciente de que se actúa desde una posición política. Plantea respiros, movimiento y sorpresa en la museografía, retomando su formación en danza y teatro; el uso de la teatralidad en la jerarquización de objetos, el movimiento en el espacio, la luz y el color. Considera que la visita al Museo debe ser un momento inspiracional³⁸. En este año de inauguración de grandes museos en México, Felipe Lacouture y Mario Vázquez se encuentran, será una de sus primeras lecciones de museología: *cuando logras detener a un individuo para que se confronte y observe un objeto, estás haciendo museo*³⁹, dice Mario a Felipe.

Para 1961 el Museo de la Francia de Ultramar pasa a ser el Museo de las Artes de África y Oceanía. En 1968 se da la primera transferencia de medios por Collin Low en Canadá; comienza a trabajarse desde el paradigma del punto de vista, la mirada nativa. Geertz propone el enfoque semiótico del estudio de la cultura, adoptar el modo de pensar del otro. Propone que el análisis de la cultura no es una ciencia experimental en busca de leyes, sino una interpretación en búsqueda de significado. Durante los 60's y 70's se da la etnografía de proximidad, se considera que todos habitamos el mismo mundo y comienza a romperse las minorías sin palabra, se asume una postura política.

Mario Vázquez para 1968 es miembro del Comité de Arquitectura y Técnicas, ese año también coordina el Coloquio de Arquitectura y Museografía. Su participación en Grenoble, 1971; junto a Stanistas Adotevi, es determinante para la re-conceptualización de las funciones del Museo desde la crítica de las realidades sociales del sur global. A Grenoble asiste Felipe Lacouture, en esa ocasión escucha los discursos de Rivière y Duncan Cameron, quien ese año publicara su texto: *Museo, Templo o Foro*.

En 1972, Mario Vázquez está a cargo de la organización de la Mesa de Santiago donde se plantea el Museo Integral, es decir: *la totalidad integrada a presentar* y se establece la creación del ICOFOM para 1977. Mario inicia la coordinación de la Asociación Latinoamericana de Museología y es miembro del Consejo Editorial para elaborar el Tratado de Museología de la UNESCO. Un año más tarde, miembro del Consejo Editorial de la Revista Museum. Dos años más, es profesor en el Curso: Teoría de los Museos en el Programa de Entrenamiento Museográfico de la OEA en México, del que también será profesor Felipe Lacouture, cercano a la teoría museológica y la administración de museos.

Durante la XI Conferencia General de ICOM, en Moscú, Mario Vázquez es Vicepresidente, cuando se establece ICOFOM, momento re-fundacional del campo, de la co-reinvención de la museología. ICOFOM enriquece la TM incorporando el Simpo-

³⁷ Información recopilada del número 60 de la Gaceta de Museos dedicado a Mario Vázquez.

³⁸ Información recopilada del número 60 de la Gaceta de Museos dedicado a Mario Vázquez.

³⁹ En la Revista Cuicuíco #8 p.17

sio como espacio para la co-producción, rito anual, acto de transferencia colectivo y performático para el debate de traducciones situadas en una comunidad internacional.

Es en México 1980, donde ICOFOM tiene su primera sesión, ahí se intentó implementar un primer grupo del tercer mundo, pero no fue posible. De esta reunión Maroević (1998) señala:

El tema para ir más allá de las reflexiones teóricas del trabajo práctico, titulado Sistema y sistemas en museología, tenía la intención de llevarse a cabo en México, pero no fue presentado.

En esta reunión, Felipe Lacouture se inicia como parte activa de la comunidad de reflexión teórica de ICOFOM y del Movimiento Internacional para la Nueva Museología, del que serán miembros Rivière, André Devallées y Duncan Cameron. Durante los 70's Lacouture es asesor internacional de la OEA en Kinsha, Ecuador, Colombia, Honduras, Panamá y Venezuela. Visita la Unión Soviética, Polonia y Francia. En 1984 co-redacta la Declaración de Oaxtepec. En ella se retoma el concepto de Hugues de Varine: *ecomuseo y se habla de territorio, patrimonio, comunidad; entendiendo por patrimonio la unidad hombre - naturaleza*. Acto pedagógico para el *ecodesarrollo*. En la declaración anotan: *La museología nueva o tradicional, confronta al hombre con su realidad por medio de elementos tridimensionales, representativos y simbólicos*⁴⁰. Se retoma la definición elaborada por Stránský y Gregorova, con quienes debatió Lacouture. En 1980 Mario Vázquez es Presidente del Comité Consultivo para los Proyectos de ICOM. En 1989, Coordinador Nacional de Museos y Exposiciones del INAH donde participa del establecimiento de la Casa Museo y el Programa de Museos Comunitarios⁴¹.

Lo teórico de la co-reinvención la TM es del interés de Stránský, su texto: *El Objeto de Estudio de la Museología, es la traducción situada* de ingreso en el ámbito académico, ofrece bases teóricas, entramados conceptuales y poéticas propias. Para 1980 este autor propone la siguiente definición:

La museología es una disciplina científica independiente, cuyo objeto de estudio es la actitud del hombre frente a la realidad, expresión de sistemas mnemónicos que se han concretizado bajo diferentes formas museales a lo largo de la historia. La museología es una ciencia social surgida de disciplinas científicas documentales y contribuye a la comprensión del hombre en sociedad.

En 1981, Rivière propone:

La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del Museo. Estudio de su historia, y rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología.

⁴⁰ Declaración de Oaxtepec.

⁴¹ Información recopilada del número especial 60 de la Gaceta de Museos dedicado a Mario Vázquez.

Entre los 80 y 90's en ICOFOM se habla de la museología como:

Estudio de la relación específica entre el hombre y la realidad, estudio dentro del cual el museo, fenómeno determinado en el tiempo no es más que una de sus posibles materializaciones⁴².

Los textos que marcan la co-reinvención teórica de la museología son: *Systemantics and theory of Systems in Museology* así como *Systematics of Museology and Interdisciplinarity* por Stransky en 1982, un año más tarde, Vinos Sofka presenta *Research in and on museum*. El incremento en la producción de teoría museológica es exponencial. Tomislav Sola propone en 1984 el término *Patrimoniología* y en 1989 *Mnemosogía* como re-conceptualizaciones del campo.

Felipe Lacouture estaba al tanto y era parte del debate teórico de ICOFOM, como años más tarde plasmaría en sus diversas contribuciones en su Gaceta de Museos pero también, parte activa de los *ecomuseos* en MINOM. En 1996 publica el primer número de la Gaceta de Museos, órgano difusor del Centro de Documentación Museológica que funda en la Coordinación de Museos del INAH. Aborda detalladamente la *Documentación Orgánica de objetos museográficos*. Sigue la idea del *Museo Integral*. Propone el *Proceso Museal: postulados – acciones – consecuencias*. En su texto *La Museología y la práctica del museo*, además de señalar sus lazos teóricos, recapitula los avances de ICOFOM.

1989 en la Haya se formaliza el establecimiento del Comité Latinoamericano de Museología ICOFOM-LAM liderado por mujeres, Tereza Scheiner y Nelly D'Carollis. Su primera reunión se dará en Buenos Aires 1991. Para ese entonces la segunda museología mexicana es participativa, comunitaria, educativa y comunicacional con fuerte tendencia a la espectacularización museográfica.

En los años 80's se da la crisis de representación museal, la cultura es interpretación y los hechos objeto de estudio: hecho museal. Tiempo del paradigma participativo. El Arte contemporáneo reclama nuevos espacios de producción, exhibición y archivo. Nuevos temas, política de la memoria y construcción de paz generan otros espacios de diálogo y tratamiento de hechos sociales, nuevas tecnologías aplicadas a la comunicación, resguardo e investigación, así como a la programación de *cibermuseos*. Los noventas y las primeras dos décadas del siglo XXI nos colocan frente a nuevos hábitos de consumo cultural, nuevas demandas sociales y un reto enorme de acciones ecológicamente sostenibles.

Museos etnográficos, el caso francés se orientó a una mirada estética y etnografía referencial en el Musée du Quai Branly, acompañada de una política de restitución de objetos. En el caso alemán aún se espera la inauguración del *Humboldt Forum*, pero me parecería una gran oportunidad para mostrar *Deutschland ohne Karlofffen, Alemania sin papas* cambiar la tradición etnográfica de mostrar a los otros a mostrar el nosotros constituido por esos otros, una cultura afectada con/por otras para conformar-nos, las papas son originarias de Perú y hoy alemanas. Otro tipo de museo etnográfico sería la experiencia Maorí que realiza auto-etnografía y museología decolonizadora e inaugura una nueva forma de

⁴² Definiciones retomadas de Conceptos Claves de la Museología.

abordaje en confrontación con la *subversión controlada*.

Tras cuarenta años de ICOFOM, en la segunda década del siglo XXI ingresamos a la frontera elástica de la co-reinvención de la tradición museológica, ruptura-actualización impulsada por cambios sociales así como nuevas propuestas museales y meta-museales que llevan a co-re-definir al Museo, lo que afectará el abordaje en las investigaciones, un reacomodo del campo museológico.

Aunque continúan las escuelas de museología, se da una nueva refracción que da paso a los enfoques museológicos. Quizá no se busca ya un objeto de estudio si no un problema, un método propio desde la co-producción de conocimiento transdisciplinar. Enfoques situados, reconocimiento de la subjetividad como activador único, cuerpo, identidad, historia, territorio, lo político, buscar ser espejo y en ese ser espejo, alcanzar la condición humana.

Sin duda el campo de la museología se afecta por el proceso de establecimiento de la nueva definición de museo en ICOM, por lo que es interesante presentar la siguiente propuesta e imaginar posibles desplazamientos.

El Museo es un proceso de negociación que se nutre de formas culturales de la relación entre: Sujetos colectivos, Objetos-conocimientos significativos y Memorias-activaciones. Nodo multidisciplinar que conserva, investiga y comunica lo humanizado en el pasado y en construcción, a través de la coproducción de espacios-tiempos museales. Organización comunal, privada, gubernamental o mixta, de orden público, que puede o no institucionalizarse. Sin fines de lucro, en permanente transformación desde y para el ejercicio de libertades, en beneficio de las actuales, futuras generaciones y de Nuestra Madre Tierra para el buen vivir.⁴³

El desplazamiento del campo museal será dado por las respuestas a las viejas-nuevas preguntas. Uno puede ser hacia la Transmodernidad, es decir, el rescate de lo valioso de la modernidad euronorteamericana y lo valioso excluido del sur global. Serán necesarias nuevas propuestas y espacios, uno de ellos quizá la esfera gris (mejor morada) que reúna la caja negra teatral y el cubo blanco museal para hacer que pase, como condición de posibilidad, no tiene que ser infraestructura, puede ser concepto, un espacio generador a imaginar. Museología será, quizá, un campo de conocimiento dedicado a sentí-pensar la producción y uso de espacios-tiempos de negociación entre *Objetivaciones subjetivas significativas*⁴⁴, *Sujetos colectivos* y *Memorias-activaciones*⁴⁵.

⁴³ Propuesta de definición de Museo del autor de este texto.

⁴⁴ Acá nos referimos a los conocimientos y objetos producidos por el ser humano con un valor de significación, retomando el planteamiento de la nueva museología que se refería a todo lo humanizado como campo de estudio, material e inmaterial.

⁴⁵ Son las acciones que se proponen por un equipo de trabajo de museo o por un grupo de la sociedad para la construcción de memoria del mismo modo que la propuesta artística y que son activadas o detonan sensaciones o cuestionamientos por otros grupos.

Bibliografía

Anzaldúa, Gloria (2012). *Borderlands. La Frontera. The New Mestiza*. San Francisco, CA: Aunt Lute Books.

Arechavala Lascurain, Fernando (2006, julio). *Las Exposiciones Internacionales. Como piedras rodantes, postales de un largo y sinuoso camino*. Grupo Español – International Institute for Conservation (ge-iic). Recuperado de: https://www.ge-iic.com/wp-content/uploads/2006/07/Las_exposiciones_internacionales.pdf

Bazin, German (1967). *Les Temps des Musées*. Paris-Bruxelles: Desoer.

Benjamin, Walter (1955). *Tesis de Filosofía de la Historia*. Revolta Popular Formacio. Recuperado de: <http://www.anticapitalistas.org/IMG/pdf/Benjamin-TesisDeFilosofiaDeLaHistoria.pdf>

Bolaños Atienza, Maria (2006). *El Museo y la Vanguardia: Pequeña historia de una rebelión en tres episodios*. Artes, la Revista, No. 12, Vol. 6, pp. 3-14.

Buden, Boris (2006, junio). *Traducción cultural: por qué es importante y por dónde empezar*. European Institute for Progressive Cultural Policies (eipcp). Recuperado de: <http://translate.eipcp.net/transversal/0606/buden/es.html>

Clifford, James (2001). *Dilemas de la Cultura. Antropología, literatura y arte en la perspectiva posmoderna*. Barcelona: Editorial Gedisa.

De Varine-Bohan, Hugues (1979). *Los Museo del Mundo*. España: Salvat, editores S.A.

Desvallées, André & Mairesse, François (2010). *Conceptos clave de Museología*. Paris, Francia: Armand Colin – ICOM.

Declaración de Oaxtepec.

Didi-Huberman, Georges (2007). *La invención de la histeria. Charcot y la iconografía fotográfica de la Salpêtrière*. Madrid: Ediciones Cátedra.

Dussel, Enrique (2012). *Hipótesis para el estudio de Latinoamérica en la Historia Universal*. Obras Selectas II, 1ª edición. Buenos Aires, Argentina: Editorial Docencia. Recuperado de: [https://enriquedussel.com/txt/Textos_Obras_Selectas/\(F\)2.Hipotesis_estudio.pdf](https://enriquedussel.com/txt/Textos_Obras_Selectas/(F)2.Hipotesis_estudio.pdf)

Fuentes Mata, Irma (2017). *Diálogo metodológico para la investicreación artística en el Seminario de Titulación de Artes Visuales*. En Fuentes Mata, Irma (coord.) Metodologías de la Formación Artística. (pp. 17 – 32) México: Editorial Fontamara y Universidad Autónoma de Querétaro – Facultad de Bellas Artes.

Gaceta de Museos número 60 dedicado Mario Vázquez. CNME-INAH Recuperada de: <https://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/issue%3A901>

Galeano, Eduardo (2003). *Las venas abiertas de América Latina*. España: Siglo XXI editores.

- Hernández Hernández, Francisca (1994). *Manual de Museología*. España: Recuperado de: https://www.academia.edu/28434409/Manual_de_museolog%C3%ADa
- Hernández, Sachie (2012). *La evolución de los museos y su adaptación*. Revista Cultura y Desarrollo, 8, UNESCO, pp. 38 - 44.
- Hobsbawn, Eric & Ranger, Terence (Eds.). (2002). *La Invención de la Tradición*. Barcelona, España: Crítica.
- Kahle, Manuela (2005). *Zwischen Mnemotechnik und Sammlungstheorie. Eine Untersuchung zu Giulio Camillos L'idea del teatro und Samuel Quicchebergs Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi*. (Magister thesis) Universität München.
- Kawakino, koji (2013). *The great theatre of creative thought: the Inscriptiones vel tituli theatri amplissimi... (1565) by Samuel von Quicceberg*. Journal of the History of Collections, Volume 25, Issue 3, Oxford Academic, pp. 303 – 324. Recuperado de: https://www.academia.edu/2386856/_The_great_theatre_of_creative_thought_The_Inscriptiones_vel_tituli_theatri_amplissimi..._1565_by_Samuel_von_Quiccheberg_
- Lacouture Fornelli, Felipe (1997). *El museo del Capitolio de Roma. Museos y Monumentos de México*. Revista Gaceta de Museos. Órgano Informativo del Centro de Documentación Museológica, 5, CNME-INAH, pp. 13 – 17.
- Lauhrière, Christina (2008, diciembre 1) *Paul Rivet: Hombre político y fundador del Museo del Hombre*. Revista Colombiana de Antropología, Vol. 44, pp. 481-507. Recuperada de: https://www.researchgate.net/publication/262446609_Paul_Rivet_hombre_politico_y_fundador_del_Museo_del_Hombre
- López Luján, Leonardo (2008). *"El adiós y triste queja del Gran Calendario Azteca": El incesante peregrinar de la Piedra del Sol*. Revista Arqueología Mexicana, 15(89), pp. 74 – 81. Recuperada de: <http://www.mesoweb.com/es/articulos/sub/AM091.pdf>
- López Luján, Leonardo (2011). *El coleccionismo arqueológico en Mesoamérica y Nueva España*. En Del Villar K., Mónica (Ed.) Catálogo esencial. Museo Nacional de Antropología, 100 obras. (pp. 15 – 22) México: Artes de México e Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado de: <http://www.mesoweb.com/es/articulos/sub/Coleccionismo.pdf>
- Mairesse, François (2019). *ICOFOM and History*. En Brulon Soares, Bruno (Ed.) *A History of Museology. Key of museological theory*. (pp. 11 – 14) Paris, France: ICOFOM. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1QAuhJf3KKn4YnrDP3_EAksiNEW6zup0z/view
- Maroević, Ivo (1998). *Introduction to Museology. The European Approach*. München: Verlag Dr. Christian Müller Straten.
- Morales Moreno, Luis Gerardo (1994). *Los orígenes de la Museología Mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional 1780 – 1940*. México: Universidad Iberoamericana, Departamento de Historia.

Ndlovu-Gatsheni, Sabelo J. (2016). *Genealogías y linajes de la colonialidad en África desde los encuentros coloniales hasta la colonialidad de los mercados*. En Bidaseca, Karina (Coord.) *Genealogías críticas de la colonialidad en América Latina, África, Oriente*. 1a ed. Ciudad Autónoma de Buenos Aires: CLACSO; Ciudad Autónoma de Buenos Aires: IDAES. Libro digital, PDF - (Programa Sur-Sur) Recuperado de: <http://biblioteca.clacso.edu.ar/clacso/sur-sur/20160210113648/genealogias.pdf>

Página web del Musée du Quai Branly. Recuperada de: <http://www.quaibrantly.fr/es/colecciones/todas-las-colecciones/historia-de-las-colecciones/>

Pérez, Salvador (2018, enero 5). "Museographia" (1727) de Caspar Friedrich Nieckel. *La organización ideal de una colección*. [Entrada de blog]. Recuperado de: <https://www.taxidermidades.com/2018/01/museographia-1727-de-caspar-friedrich-neickel-la-disposicion-ideal-de-una-coleccion.html>

Quicchelberg, Samuel, Meadow, Mark A & Robertson, Bruce (2014). *The first treatise on museums: Samuel Quiccheberg's Inscriptioes*. Los Ángeles: Getty Research Institute.

Rodríguez Saldaña, Freire (2015). *Sociedad y Museo: hacia una museología de la liberación*. (Tesis de licenciatura) Universidad Nacional Autónoma de México, México. Recuperado de: <https://repositorio.unam.mx/contenidos/215528>

Sabido Sánchez-Juárez, Alejandro (2015). *Museo – Presencia – Dispositivo*. En Morales Moreno, Luis Gerardo. *Tendencias de la Museología en América Latina. Articulaciones, horizontes, diseminaciones*. México: Publicaciones digitales ENCRYM – INAH, pp. 164 – 176. Recuperado de: <https://www.encrym.edu.mx/Uploads/Publicaciones/PDF-0194.pdf>

Said, Edward W. (2008). *Orientalismo*. Barcelona, España: DeBolsillo.

Sánchez, Jesús (1877). *Reseña Histórica del Museo Nacional de México*. Anales del Museo Nacional, 1ª época, Tomo 1. Recuperado de: <https://mna.inah.gob.mx/docs/anales/2.pdf>

Scheiner, Tereza Cristina (2008). *El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada*. Cuicuilco, 15 (44), pp. 17-36. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0185-16592008000300002&lng=es&tlng=es.

Segato, Rita L. (2016). *La guerra contra las mujeres*. España: Traficantes de Sueños. Recuperado de: https://www.traficantes.net/sites/default/files/pdfs/map45_segato_web.pdf

Sellen, Adam T. (2010). *Los padres Camacho y su museo: dos puntos de luz en el Campeche del siglo XIX*. *Península*, 5(1), pp. 53-73. Recuperado de: http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S1870-57662010000100002&lng=es&tlng=es.

Shils, Edward (1981). *Tradition*. Chicago, EU: The University of Chicago Press.

Tapias H., César A. & Pérez Q., Camilo E. (2018, abril). *Historia del Método Etnográfico en las Antropologías del Mundo*. Universidad del Norte. Recuperado de: https://catedradoctoral.files.wordpress.com/2018/04/cc3a9sar_tapias.pdf

Taylor, Diana (2004). *Scenes of Cognition. Performance and Conquest*. Theatre Journal. The Johns Hopkins University Press, 56, pp. 353–372.

Valdovinos, Margarita (2013). *Las dinámicas de clasificación y exposición de las colecciones etnográficas en el Museo Etnológico de Berlín a través de algunos ejemplos americanos*. Journal de la Société des Américanistes, Tome 99, No. 2, pp. 165-196. Recuperado de: <https://journals.openedition.org/jsa/12905>

Wallerstein, Immanuel (2005). *Análisis de Sistema-mundo. Una Introducción*. España: Siglo XXI editores.

Community Agency in Caribbean Museology: The case for a Rhizomatic Research Approach

Natalie McGuire-Batson

Curator - Social History and Community Engagement. Barbados Museum and
Historical Society
historycurator@barbmuse.org.bb

Abstract

How agency occurs in community programming has been a continuing dialogue in current international models of museology. Museums and related cultural spaces are often self-identified as tangible reflections of community culture, and as such, perceived as having a social responsibility to nurture agency in publics who encounter them. Using case studies in Barbados and Trinidad and Tobago, this ongoing doctoral research assembles inquiries into the inclusiveness of Caribbean museology, that expands beyond the museum-as-institution and into cultural ecosystems of community agency. This includes unpacking language used in institutional interpretations of 'community', through asking participants to state what terms such as 'community' mean to them. Drawing from Edouard Glissant's writings, this research investigates whether a *rhizomatic* approach could be a framework for research in Caribbean Museology. It also aims to coproduce with participants an aspect of the research that can be accessible to those outside of academia, fostering a practice of active interpretation and creation in those contributing to the project.

Keywords: Community; Caribbean Museology; Rhizomes; Edouard Glissant; Research Methodology

Resumen

La forma en que ocurre la agencia en la programación comunitaria ha sido un diálogo continuo en los modelos internacionales actuales de museología. Los museos y los espacios culturales a menudo se identifican a sí mismos como reflejos tangibles de la cultura de la comunidad y, como tales, se perciben como una responsabilidad social de fomentar la agencia en los públicos que los encuentran. Utilizando estudios de caso en Barbados y Trinidad y Tobago, esta investigación doctoral en curso reúne investigaciones sobre la inclusión de la museología caribeña, que se expande más allá del museo como institución y en los ecosistemas culturales de la agencia comunitaria. Esto incluye el lenguaje de desempaque utilizado en las interpretaciones institucionales de "comunidad", al pedirles a los participantes que indiquen qué significan para ellos términos tales como "comunidad". A partir de los escritos de Edouard Glissant, esta investigación investiga si un enfoque rizomático podría ser un marco para la investigación en Museología del Caribe. También tiene el objetivo de coproducir con los participantes un aspecto de la investigación que pueda ser accesible para aquellos fuera de la academia, fomentando una práctica de interpretación activa y creación en aquellos que contribuyen al proyecto.

Palabras clave: Comunidad; Museología del Caribe; Rizomas; Edouard Glissant; Metodología de investigación.

Resumo

A forma como a agência ocorre na programação comunitária tem sido um diálogo contínuo nos modelos internacionais atuais de museologia. Os museus e os espaços culturais frequentemente se identificam a si mesmos como reflexos tangíveis da cultura da comunidade e, como tais, se percebem como uma responsabilidade social de fomentar a agência nos públicos que os encontram. Utilizando estudos de caso em Barbados e Trinidad y Tobago, esta investigação doutoral em curso reúne investigações sobre a inclusão da museologia caribenha, que se expande para além do museu como instituição e nos ecossistemas culturais da agência comunitária. Isso inclui a linguagem do desempacotamento utilizada nas interpretações institucionais de “comunidade”, ao pedir aos participantes que indiquem o significado de termos tais como “comunidade”. A partir dos escritos de Edouard Glissant, essa investigação aborda se um enfoque rizomático poderia ser um marco para a investigação em Museologia do Caribe. Também tem o objetivo de coproduzir com os participantes um aspecto da investigação que possa ser acessível para os que são de fora da academia, fomentando uma prática de interpretação ativa e criação nos que contribuem para o projeto.

Palavras-chave: Comunidade; Museologia do Caribe; Rizomas; Metodologia de Pesquisa

Introduction

Community inclusiveness in museum theory and practice can take on many forms, from being considerate of different physical and learning abilities, to ensuring equitable representation and openness across racial and socio-economic barriers, to having publics lead cultural projects in museum spaces. But arguably the underlying connection of these outputs is the recognition of putting community voice and participation at the forefront of museum design and practice. This is particularly significant in a Caribbean context. In *Caribbean Discourse*, Edouard Glissant disrupts western hierarchies of national unity in identity through a series of interventions into westernized philosophy. The confinements of post-colonial meaning-making are challenged by suggesting that identities in the Caribbean are not fixed to a singular essence, unity or place, but on multiplicities and continual cultural encounters (Ostrander, 2015).

One of the concepts to navigate this comes in the form of rhizomes. Glissant draws on the concept of a rhizomatic approach to identity primarily from Deleuze and Guattari's (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*. They construct frameworks of meaning-making that are analogous to root structures of plants, stating that there has been a conditioned perception that knowledge is passed from the root upwards in a linear fashion (p. 5). They then interrogate that meaning-making is *rhizomatic*, in that there are multiple points of communication to create meaning, each with a multitude of multiplicities, and that to produce ways of knowing is to assemble, to move away from the hierarchical notion of interpretation as a linear act (Deleuze and Guattari, 11). Glissant (1989) summarizes his use of their rhizome as follows:

“Gilles Deleuze and Felix Guattari criticized notions of the root and, even

perhaps, notions of being rooted. The root is unique, a stock taking all upon itself and killing all around it. In opposition to this they propose the rhizome, an enmeshed root system, a network spreading either in the ground or in the air, with no predatory rootstock, taking over permanently. The notion of the rhizome maintains, therefore, the idea of rootedness but challenges that of a totalitarian root" (Glissant, 1989, p. 11).

Glissant's writings in *Caribbean Discourse and Poetics of Relation* reference creolization as a rhizomatic process, as relational - multiple and constant processes of transformation (Glissant, 1997, p.142). Similarly, museology arguably has been relational, being essentially an interdisciplinary field, which studies the relationships between man, object/s and scenario/s (Rússio, 2010). Waldisa Rússio, writing in 1981, describes the museum as "comprised of man and by life, which allows the museological process and its method to be substantially interdisciplinary, since the studies of man, nature and life are related to different branches of knowledge." (Soares, *et al*, 2019, p. 103).

This paper assembles inquiries into community inclusiveness within museological practices in the Caribbean, through assessing current mappings of museology within the Anglophone Caribbean countries of Barbados and Trinidad & Tobago, terminology used in practice, research outputs in museum spaces, and investigating a new tool based on the concept of Edouard Glissant's *rhizomes* for museological research.

Towards Community-focused Museology

Although the field of Caribbean museology has been growing, modes of representation within Caribbean museums have often fixated on either retaining colonial stories, or constructing post-colonial national identities (Cummins, 2004; Macfarlane, 2012; Farmer, 2013). Museums as modern institutions have a policy history tied to colonialism, taking form in late eighteenth / early nineteenth century Europe as entities to showcase objects conquered and collected, an analogy perhaps to the nations being conquered and collected simultaneously (Bennett, 1995). For example, according to Small, "the museums of Britain have functioned to celebrate empire, promote imperial glory, bolster national (white) pride and glorify western culture by showcasing a wide array of artefacts plundered and looted during European slavery and colonialism." (Small, 2011, p. 119). With movements of Independence across Anglophone Caribbean countries in the mid to late 20th Century, the function of the post-colonial museum in these spaces developed in part to become an institution to construct national identity, and strived to integrate the changing cultural make-up, whilst serving communities in order to remain relevant (Bennett, 2006; Farmer, 2013).

This reflects that internationally, within New Museology, there has been a shift in perception of the museum's role and a critical re-evaluation of museum policies around display and integration. Hooper- Greenhill (2007) explains this through a concept of a "post-museum", where "the exhibition will form part of a nucleus of events which will take place both before and after the display is mounted. These events might involve the establishments of community and organisational partnerships...periods of time when specific community groups use the museum spaces in their own way..." (Greenhill, 2007, p. 81). Sandell (2002) emphasizes that

"museums have provided an enabling, creative, perhaps less threatening forum through which community members can gain the skills and confidence required to take control and play an active, self-determining role in their community's future" (Sandell, 2002, p. 6). One key aspect that this paper aims to address however, is describing the concept of "community" in a museum context. How can the term "community" be unpacked through the voices of those within and encountering museums in the Caribbean? How can any disconnect between theoretical discourse on community integration in museums and programming implemented be navigated? The language used in ideological structures of agency and institutional interpretations of "community", as well as models of co-creation can be interrogated, between community groups and the researcher.

The notion of community museum research can be said to have first formally been developed within museology, as Soares and Valentino (2019) write, from 1966-68. In this period a research project was developed by Georges Rivière, that was "part of the programme *Recherches coopératives sur program d'Aubrac et du Châtillonnais* (Cooperative research on the Aubrac and Châtillonnais programme), which aimed to analyse social, historical and cultural aspects of two rural communities in France" (p. 59). Here we see people as the focus of museum research over objects, and potential analytic frameworks with that focus in an explicit way for possibly the first time. However, one of the most significant moments within museum practice that propelled communities into the center of focus was the 1972 Roundtable of Santiago de Chile. It was at this gathering of museologists, museum practitioners and interdisciplinary colleagues that policy was formed (eventually through a 1973 UNESCO declaration) for museums to consider their service to communities as just as important, if not more so, than their service to collections (Brown, 2018; Espinoza Neupert, 2018). Having emerged from this international meeting, we can see then that an early entry point for community agency in museum development has arguably been a multi-vocal and transnational one. This sparked a shift in museum praxis, where the emphasis on internal aspects such as size of collections diminished, and the consideration of external aspects such as how they can function to serve the communities, they represent increased (Beans, 1994; Weil, 2003). This had a progressive expansion into efforts for museums not only to demonstrate community inclusiveness through constructions of a (western) sense of national / cultural identity, but to incorporate the identities of both indigenous and migrant communities residing in the countries of representation (Witcomb, 2007). However, the contemporary museum itself as an institution can still be seen as a space with a significant degree of social power, having responsibilities as the gateway to the cultures of its communities (Sandell, 2002).

Definitions of Community

But how are definitions surrounding the term community articulated within museology? Davis (1999) discusses that the blanket term 'community' could not justify an interwoven network that "is hugely complex, a constantly changing pattern of the tangible and intangible" (p. 30). Watson (2007), though recognizing the multiplicities and self-determination involved around the concept of community in the museum space (p. 3-4), still preferred to form categorizations of community-museum encounters to apply to theories of engagement. Arguably, externally classifying experiences of individuals reduces the presence

of agency as the individuals are not always aware / agree with the categorisation of 'community'. In a survey text of museum-community practice by Golding and Modest (2013), an attempt to further stratify the concept of community is evident, whether described as a "community of communities" (Golding, 2013, p. 20), a "nation not a neighbourhood" (Gable, 2013, p. 41) or a "porous, multifaceted, ever-shifting loosely connected groups of people" (Onciul, 2013, p. 81), there is a movement towards delinearization of the concept. When extending the definition into what a 'community museum' could be, Morales and Camarena (2018) discuss this in a Latin American context, stating that:

"The key component of the concept in this context is the decisive action of the community, developing a collective initiative to strengthen its identity and capacity for self-determination. Community actors, expressing themselves through a variety of consensus-building processes, create the community museum. In this sense the community is not one of many local actors – it is the determinant force, the protagonist and the creative motor of the museum." (Morales & Camarena, 2018, p. 224)

However, in this presumption, the notion of community identity is actually directly correlated to indigenous identity. Within the Anglophone Caribbean, identity is multifaceted, and with histories of migration (whether forced or voluntary) into and out of the region, a more relational approach to framing community and community museum would be better suited. Brown (2018) speaks specifically of challenges for the regions involved in the EU-LAC Museums Project (European Union, Latin America and the Caribbean) when approaching an agreed upon definition:

"As is the case for the ecomuseum, defining the community museum in this bi-regional forum is proving a contentious task, mostly because of stark differences between our lived realities. In grass roots community museum contexts, it is more a matter of principles and the role of the community in decision-making within the museum than a concrete definition, just as for ecomuseums it is more a question of a processes, rather than defining a fixed and transportable model." (Brown, 2018, p. 115)

When Brown states that "in grass roots community museum contexts, it is more a matter of principles and the role of the community in decision-making within the museum than a concrete definition," this could allude to the persistent issue that definitions within museology are often still top-down, with museologists defining terms to describe people in reference, as opposed to people being offered opportunities to describe themselves within the context of the museum.

Recently, the recognition of New Museology still carrying a "meta narrative" despite claiming community inclusivity, has shifted the theoretical discourse of museums into examining relational turns. This can be seen as post-structural or post-critical museology, which addresses that concern of "meta narratives" or agendas and can be described as "a working method that involves processes of translation between different registers of knowledge and dialogic iteration in which

theory and practice are equally questionable" (Dewdney et al, 2013, p. 224). Post-critical museology couples researcher with practitioner, bridging the theoretical gap between traditional museology and museum studies. This is echoed by Grewcock's (2014) notion of museums being "made and remade through practices – people, individually and collectively *doing* things" (Grewcock's, 2014, p. 167).

Dewdney et. al (2013) list the components of post-critical methodology as collaboration; transdisciplinary; and reflexive. Some aspects of this methodology used within post-critical museology overlap with participatory models of inclusion. However, the last two aspects of "transdisciplinary" and "reflexive" work further to decentralize authority and create multiple avenues of meaning-making, frameworks that could lay a foundation for the use of a *rhizomatic* research approach within museology. I aim, via the methodology adopted, to explore how humanizing research in Caribbean museology, through challenging hierarchies in data collection and interpretation, can allow for more inclusion and agency in community participation.

Current mappings of Caribbean Museology

In the Anglophone Caribbean, museums for the most part have been consciously tackling what Vergo (1989) describes as the subtext of voice derived from conscious or subconscious political, social and economic agendas and biases of the museum board, through to the director, the curator, the scholar, the designer, the sponsor, and to take it even broader, the society and educational system that influenced the perceptions of these cultural practitioners (Vergo, 1989, p. 2-3).

Cummins (2013) pointed to the need to address Caribbean based practices within New Museology:

"Museums and collections that had their origins in the colonialist era, and were founded and assembled in line with the prevailing motivations that governed collecting in the nineteenth and early twentieth centuries - scientific curiosity, administrative control of populations, potential for economic exploitation, and antiquarianism - existed and still exist in a number of Caribbean island nation states, as they do elsewhere in the world. Coupled with this tendency in the Caribbean context is the legacy of slavery which, even now, is in danger of being submerged and obscured in museums and heritage sites by narratives that occlude or diminish the histories of the enslaved." (Cummins, 2013, p. 3)

Modest (2012) also outlines the problem of imperial collecting on Caribbean museums, that positioned the validity of Caribbean artefacts more towards nature than culture, and ultimately informed the growth of museums in that manner. Cummins (2013) emphasizes this, stating that "for colonial institutions in the Caribbean, natural history continued to be equated with national history in the first half of the twentieth century." (Cummins, 2013, p. 33) On approaching the independence movements from the mid 1950s onwards throughout the Anglophone Caribbean, the circumstances of social and economic shifts on cultural visibility can be seen to affect both the museum as institution, but also in the establishment and sustainability of grassroots initiatives. Hume and Kamugisha (2013) suggest that alongside "discourse on the dynamic process of cultural change

and identity formation, emerged a related and somewhat localized preoccupation with articulating a Caribbean aesthetic, and by extension an independent, non-alienated subjectivity" (Kamugisha, 2013, p. 23). Tancons (2012) poses the debate of articulating a shared Caribbean cultural practice / aesthetic under the institutional framework of the museum – Carnival - citing that it could be pivotal in shifting Caribbean practitioners from an "exhibitionary complex" (Tanco, 2012, p. 39) hindering curatorial potential. Farmer (2013) explains that post-independence, "existing museums in the region were co-opted by post-colonial governments to become agents of identity creation.

This saw existing institutions, such as the Barbados Museum and Historical Society (BMHS), change focus through government intervention to facilitate the creation of a new national identity" (BMHS, p. 172-173). But how have these shifts been perceived by surrounding communities who encounter these spaces? In participant feedback during the case study knowledge sharing sessions at the Barbados Museum & Historical Society (in 2018), for example, one of the key issues raised was still a perceived lack of equitable representation. One participant in the session, Llanor, stated that:

"I was really affected by the Cunard gallery¹, because it represented plantation life across the region. And that stuck with me... I didn't feel like the prints and lithographs included in that collection really reflected the life of the slaves, or the enslaved or even the free mulattoes that were in that society. So I wanted to just give another side to that, where these enslaved people in these lithographs did have a life, did have a sexual life as well, and a hidden life."²

The Caribbean is in some ways is still working through structural racism in institutions, as we see with retention of colonial politics in the display of culture in the region. Macfarlane (2012) proposes that one way to counter these inherent biases in meaning making within the museum display is to apply Critical Race Theory to cultural practice, which "challenges the universality of white experience/judgement as the authoritative standard that binds people of color and normatively measures, directs, controls, and regulates the terms of proper thought, expression, presentation, and behaviour" (p. 56). She advocated for an application of Critical Race Theory to exhibition design, to "facilitate examination of the veracity of underlying historical premises of exhibition narratives; explore whose interests is served in utilizing Eurocentric narratives; and open the door to the work of Afrocentric historians who present oppositional perspectives" (p. 40). James (2018) similarly suggests that given the Caribbean is "fragmented both internally by histories, geography, language and politics...finding ways to have conversations in order to expand the number and variety of voices and stakeholders, can assist in relieving isolation cultural workers often feel in small places, while helping to broaden the impact and influence of local art communities throughout these transnational linkages" (p. 31). Jean-Phillipe Marechal (1998) attempted to tackle this fragmentation, and called for an "island museology", specific frameworks to link Caribbean museum practice and to help

¹ The Cunard Gallery is one of the permanent exhibition displays at the Barbados Museum & Historical Society, showcasing historical prints, paintings and maps.

² Interview with author, June 2018.

foster awareness of cultural heritage protection. The notion of connecting the archipelago is significant within Caribbean Museology, and from the 1980s there have been important developments in platforms for sharing scholarship. These have mainly taken the form of ICOM affiliated regional meetings such as held by the Museums Association of the Caribbean (established 1989), ICOFOM Latin America and the Caribbean (established 1989), and the International Art Critics Association of the Southern Caribbean (established 1997). Regional exchange has been a way to build shared museological developments, as well as to strengthen contributions to the international meetings for museums. This has also extended into the diaspora, particularly through the Black Diaspora Visual Arts programme (est. 2007). Recently, this has also been developed in the digital realm through the EULAC Museums Project, and the establishment of a Virtual Museum of Caribbean Migration and Memory that includes capacity building through digitization of artefacts, firmly situating Caribbean intellectual practice in the development of digital museology (Brown, 2018; Cassidy et. al, 2018).

At the same time, there has been a trend of external museological surveys done on the region to situate the Caribbean within museum theory development. Quite often these take the form of European researchers or institutions creating maps or databases of museums in the Caribbean (*Caribbean Art Map*, 2013; Social Museum of the Caribbean Map (Ariese, 2018); EULAC Museums project Museum Database and Virtual Museum of Caribbean Migration & Memory Map, 2017). It is important for more data to be generated on Caribbean museum theory and practice, such as highlighted by the MAC project in the 1990s of a directory of Caribbean museums. But for agency of these sites to exist within these projects, elements of co-curation and demonstrations of sustainable relationships with local partners should arguably be evident. These intersections with inclusivity and agency are considered within the context of this research. The case studies conducted intend to be micro insights into community perceptions of museums, to complement the institutional voice within larger survey or mapping projects previously conducted for Caribbean Museums.

This provides a basis for interrogating the premise of Glissant's theory within museology. There is a case in post-critical museology for employing transformative action research within qualitative methodologies to shift paradigms and approaches to practice. How can a *rhizomatic* research tool be used under *transformative action research* to put community voice at the forefront of practice?

A Rhizomatic Approach in Museology

"Rhizomatic thought is the principle behind what I call the Poetics of Relation, in which each and every identity is extended through a relationship with the 'other'."

- Glissant, Poetics of Relation (Glissant, 1997, p. 11)

The basis of using a rhizomatic research approach to museology is in the recognition that knowledge production is not apolitical, and so by actively developing a methodology to decentralize authority within the creation and archiving of museum theory, presents alternate possibilities for knowledge

sharing within the case studies of the Anglophone Caribbean. Academics in the (broader) Caribbean museological field have recognized the importance of Glissant's influence on museums (Ostrander, 2015; Golding, 2013). Golding (2013) applies Glissant's concept of relations in her interrogation of poetics in museology, stating "Glissant's idea of creolisation as Relation is especially valuable to my re-envisioning of museums. Relation is understood as a space where the poetic and the political are intertwined" (Golding, 2013, p. 82). The Perez Art Museum in Miami held an exhibition including of Caribbean artists in 2015 titled *Poetics of Relation*, stating that Glissant's theories on relation "can be used to understand the investigations of each of the artists exhibited, how through their works they address their own centred identities as responsive to various sites simultaneously, across the diverse homelands that form their personal root system" (Ostrander, 2015, p. 25). In this research, I take this one step further into the framework of post-critical museology by investigating the notion of *rhizomes* as an accessible tool for community inclusion in museum practice.

When considering a practiced-based approach to research, or creating a research framework, we see Glissant's use of rhizomes in pedagogical theory. For instance, in identifying an assemblage system for reading research data, Yu and Lee (2008) describe it as "an open system, from which some elements deterritorialize, and into which some elements reterritorialize within the social field...Such an assemblage that is a heterogeneous (and open) system, we call it a 'rhizome' or rhizomatic system." (Yu & Lee, 2008, p. 255). Clarke and Parsons (2013) suggested a "research as agency" model by becoming "rhizome researchers" to dismantle binaries in educational research (Clarke & Parsons, p. 36). Similar to these components Mansy (2014) implemented a "rhizoanalysis" approach in a specific case study of immigrant children and agency in English as a second language, emphasizing the importance of assembling data (voices from interviews with the families) rather than interpreting their experience. (Mansy, 2014, p. 358). Having previously structured research frameworks with the rhizomatic lens provide insight into how it could be translated into conducting museological research.

Through this, a rhizomatic approach in museology research best aligns with post-critical museological theory, and can be outlined through the following principles:

1. *Multivocality in museum research and practice through assemblage.* Under a rhizomatic approach, multivocality functions to delinearize authority within meaning making. Knowledge exchange between museologist, researcher, curator, publics and communities are lateral and relational, rather than hierarchical and fixed. Contributions to museum projects from publics and communities are visibly integrated as assemblages, with little or no interpretations by curators or researchers.

2. *Research methodology as a relational ecology rather than a linear framework.* A rhizomatic approach suggests that museological research be relational and transformative, rather than aim to carve out linear frameworks for museum research and practice. It facilitates micro-level case study research over large-scale survey projects, interrogates definitions, and demonstrates sustainable relationship-building within museum theory as opposed to just data collection.

3. *Accessible research outputs.* A rhizomatic approach articulates academic wri-

tings within museology through accessible, ongoing projects, contributing to ecologies of museum theory intersecting practice that are continually relational and participatory. Ideally these are community-led and reflexive. This includes the creation and continual revision of toolkits and aides for museum practitioners and communities as active products of research projects, shared across open access platforms.

Glissant (1997) speaks of the Caribbean experience as a continual process of transformative creolization, a multitude of relationships extending through intersecting identities. Reflecting on this notion of *Caribbeanness*, there could be a case for the above flexible tools in qualitative research analysis, and that introducing a tool in the format of a rhizomatic research approach in museology could facilitate further understanding of the Caribbean within this field.

The Research Project: methodology

This paper summarizes the research methodology used in my ongoing doctoral project in the PhD Cultural Studies Programme in the University of the West Indies Cave Hill Campus (2016) as following the principles of a rhizomatic approach in museology. Through the use of historical research, case study analysis and qualitative research tools, the central focus is on interrogating community inclusiveness within museological practice in Barbados and Trinidad and Tobago, and investigating the applicability of the rhizome research principles.

This research employs mixed qualitative research methodologies through presenting case studies, videoed knowledge sharing sessions, accessible community projects and toolkits as outputs during the research period. These tangible and sustainable research outcomes were important aspects to generate *actions*, as outlined in the principles of a rhizomatic research approach, and embodies a transdisciplinary approach to methodology as proposed in post-critical museology.

Participation: Knowledge-sharing sessions

Participation in this research aimed to be reciprocal, with benefits to those contributing, as outlined in the "cascade" approach by Yu & Lee (2008). This allows for the creation of "virtual multiplicity, defined by the 'many' constituting an 'assemblage'" of data (Yu & Lee, 2008, p. 255).



Fig. 1, QR code. Video sample of responses to the term 'community' from knowledge sharing sessions in Trinidad and Tobago, March 2018

The sessions allowed for the participant to direct responses to aspects relevant to their experiences and interests. For example, participants who were involved in the Artistic Interventions project spoke about why they wanted to engage with collections at the Barbados Museum and Historical Society. Under the principles of a rhizomatic research approach, the aims of the knowledge sharing sessions were not to construct any definition of community relations in the museum space, but rather to show a) that the researcher values their interpretation of terminology, and b) to indicate that with such a vast diversity of interpreting terminology, how can we as museum practitioners viably create programming that uses these terms without first connecting with our communities and publics on these terms? Here the rhizomatic research approach is also used through the principle of multivocality - the community voices at the forefront of understanding the term "community", a term that is heavily saturated in literature regarding inclusion and agency within museums. These responses were incorporated as assemblages into the research project, rather than interpretations.

There is also an attempt to reduce any researcher 'authority' placed on unpacking the responses from participants to this term, rather, enabling participants to be the agency that unpacks the term. Taking into consideration the post-critical museology notion of collaborative research as being democratized with participant and researcher as equal stakeholders, all footage from videos was shared with those interviewed, as was the copyright in these works.

Participation: Community based projects

A rhizomatic approach in museology through accessible outputs was articulated in three projects in co-creation with communities as research outputs. These comprise of the community informed international video art programme Transoceanic Visual Exchange, installed in 2015, 2017 and 2019; Research Yard, a pop-up community reading room held in Alice Yard in Trinidad and Tobago in 2018, and Artistic Interventions, held at the Barbados Museum and Historical Society in Barbados in 2018.

Transoceanic Visual Exchange (TVE)

TVE aims to negotiate the in-between space of cultural communities outside of traditional geo-political zones of encounter and trade. The exhibition is centred on developing a survey of recent film and video works – screenings, installations and expanded cinema – by contemporary artists that are shown in multiple participating regions in every edition, with an accompanying digital exhibition space. A key aspect of TVE is to integrate community voice into its curatorial framework. An open call for works is released for each biennale iteration, with the intent that from the outset participating artists have an active interest in participation. Public roundtables made up of artists, curators, researchers, and interested members of the local communities are then held in each participating country, to discuss themes and practices in current new media, film and video art expressions. The outcome of these discussions then forms the curatorial framework for each iteration and selected works from the open call. The first edition in 2015 was a collaboration facilitated by the author between Caribbean artists through the Barbados cultural space Fresh Milk Arts Platform Inc., the Barbados Community College and UWI Cavehill, artists from Aotearoa through Auckland-based space Rm, and artists throughout the African continent through the Lagos space Video Art Network Lagos. In 2017, the exchange occurred between the Caribbean (through Fresh Milk and the Barbados Community College) and Melanasian artists through the Australian cultural spaces Footscray Arts Center and 'The Project Space' at Deakin University's Geelong

Waterfront Campus in Melbourne. Both spaces held public programming such as artist talks. The 2019 edition was between Caribbean artists through spaces in Fresh Milk, The Barbados Museum and Historical Society, and Alice Yard in Trinidad and Tobago, and Chinese artists through China Residencies and CACHE in Beijing³. Under the principle of a rhizomatic research approach, each iteration of TVE shifts in its curatorial methodology, based on the interest of each participating space, and ownership of the project by these spaces has been encouraged. This has seen shifts in the logo, installation approaches and associated media in the project.



Fig. 2, 'For Peace' (2019) by Barbadian artist Versia Harris on display in Cache Space, Beijing, November 2019. Image courtesy the TVE project, China Residencies and the artist.

Research Yard

Research Yard was a pop-up community reading room facilitated during my time conducting doctoral research in residence at Alice Yard, Trinidad and Tobago in March 2018. The project was born out of informal conversations in the yard around (lack of) access to critical texts within arts and culture in the Caribbean and internationally. This prompted a collaborative idea for an open day at Alice Yard. Cultural practitioners, artists, cultural collectives and academics were invited to share texts from their personal libraries, selected by them based on topics within cultural discourse they were currently interested in.⁴ A similar community reading room was installed at the Barbados Museum and Historical Society in May 2019.

³ Please see www.transoceanicvisualexchange.com for more information on these editions.

⁴ For more on this please see <http://aliceyard.blogspot.com/2018/04/an-eleventh-country.html>



Fig. 3, Flyer for the Research Yard, March 2018. Image courtesy of the author.

Artistic Interventions

In *Artistic Interventions*, the intersection between theory and practice is prominent. This project was developed both within my role as PhD candidate / researcher, and as a Curator at the Barbados Museum and Historical Society. Members of the creative community were invited to critically engage with the Barbados Museum and Historical Society's collections through a series of interventions. Six artists responded, and their works were interwoven in the museum's galleries, interrogating and re-contextualizing the historical narratives on display. These interventions were accessible in the Barbados Museum and Historical Society from May – June 2018. This project avoids from presenting dichotomies between grassroots and government, art and history, but engages? instead with the experience of living the practice in these spaces, encourages a museological ecosystem. Davis (2017) outlines the benefits of structuring relational works in Caribbean cultural spaces as an ecology:

"The ecological analogy...attends to the dimensions and parameters of an arts [cultural] ecology geographically, financially, conceptually... an example of how this ecosystem might continue to expand, includes developing partnerships with local government entities, the private sector, individual artists and other artists' networks" (Davis, 2017, p. 152-153).

Artistic Interventions also aligns with what Golding (2013) states as the "affective museum" – "the affective museum works with poetics to assist visitors to look through that which was hidden and rendered opaque in traditional linear displays, such as the colonial histories that have disadvantaged Black people and women, but which creolised voices can bring to the fore" (Golding, 2013, p. 97).



Fig. 4, 'Burst' by Katherine Kennedy installed in the Military Gallery of the Barbados Museum & Historical Society (BMHS), May 2018. Image courtesy the BMHS and the artist.



Fig. 5, 'King' by Adrian Richards installed in the Jubilee Gallery of the Barbados Museum & Historical Society (BMHS), May 2018. Image courtesy the BMHS and the artist.

How can these projects and the data collected be sustainable and inclusive? One avenue under a rhizomatic research approach could be through toolkits. An output from the data collected during interviews and the community-based projects, was to assemble toolkits comprising of practitioner and community voices that can be available in centralized sources online, shared, and adjusted by users to fit their particular content. This materialized in 2018 through the toolkit website Caribbean Museum Toolkits - www.caribbeanmuseumtoolkits.com. Post-critical museology includes the use of new media, or digital tools, as a viable avenue for fostering a more democratic relationship between researcher

and researched. Barrow (2017) speaks of the significance of digital networking as connecting Caribbean cultural spaces across new cartographies. However, even with heavy engagement in the digital sphere, there still requires consideration of *who* is participating and at what level? How many of the community participants also created online content from their encounters in this research? How are the products of this research being interpreted in the digital realm? These are ongoing investigations as the project develops. With the global COVID-19 pandemic, Caribbean Museum Toolkits also became a resource for sharing ongoing webinars and emergency relief funds specific to the Caribbean context.

Reflections

In addition to presenting community voice in through assemblage, I am also aware of how my own position and voice may exist in the research. As I am both a researcher and a museum practitioner, there are acknowledgements as to how my position may influence my perspective and the use of case studies. Under a rhizomatic research approach, it is significant to document researcher accountability and perspective in the work.

Although the limitations of looking at only two Caribbean countries is considered, given the multi-faceted nature of Caribbean identities it would arguably be too large a study to apply across linguistic territories. In addition, this process aligns with the rhizomatic research approach principle of micro case study research over large surveys. The methodologies used in this research to gather in-depth, individual vignettes of data, would suggest that if attempted to span across the entire Caribbean there is the risk of subjecting the territories to generalizations.

To be noted, is that there is no suggestion to hold a rhizomatic approach to museology as a singular or defined ideal framework or to draw concrete solutions from the case studies. Rather, it is another exploration of possibilities for broadening the scope of understanding Caribbean museology. The research and previous literature examined during the course of this study are suggested to be in dialogue with each other, not dictate a singular, linear path by which the disciplines are connected with each other and the ecology of this project. There is the proposition of continual multifaceted points of entry and exit in traditionally and already identified areas of museological research. There is also an emphasis on the undefined spaces between approaches within museological frameworks – to use Glissant's term, the *opacity* (Glissant, 1990) of theoretical areas, that fit neither into one category nor the other, yet exist in both. Based on McLean's notion that reflexivity in the museum needs continual evaluation of practices, processes and products (McLean 2008), how sustainable the *rhizomatic* research practices employed can be in developing post-critical museology in the Caribbean and encouraging more inclusivity in museums will be charted as the project develops.

Bibliography

- Ariese, C. (2018), *The Social Museum in the Caribbean*, Sidestone Press.
- Barrow, M. (2017) 'Policy entrepreneurship: expanding multimodality and cultural development through Caribbean Intransit', in Leon Wainwright and Kitty Zijlmans (eds), *Sustainable Art Communities: Contemporary Creativity and Policy in the Transnational Caribbean*, Manchester University Press, pp. 135-150.
- Beans, S. (1994) "Museums and the Reformulation of Ethnographic Practice." *American Ethnologist* vol.21 issue 4 pp. 886-891.
- Bennett, T. *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics*. Routledge, 1995.
- Bell, C. (2012) "Colliding human-animal trajectories (road kill!) On a Tasmanian Journey." *Critical Arts: South-North Cultural and Media Studies*. vol. 26, issue 3, pp. 272-289.
- Britton, C. (1999) *Edouard Glissant and Postcolonial Theory: Strategies of Language and Resistance*, The University Press of Virginia.
- Brown, K., Davis, P., Raposo, L.(eds.) (2018) *On Community and Sustainable Museums*, EULAC Museums.
- Brown, K. (2018) "Revisiting the ICOM Definition of a Museum through the lens of EU-LAC Museum Relations", Soares, B.B., Brown, K., and Nazor, O., (eds.) *Defining Museums of the 21st Century: Plural Experiences*, ICOFOM.
- Busse, M. (2009) "Epilogue: Anxieties About Culture and Tradition – Property as Reification." *International Journal of Cultural Property* no.16 pp. 357-370.
- Cassidy, C.A., Fabola, A., Miller, A., Weil, K., Urbina, S., Antas, M., & Cummins, A. (2018) "Digital Pathways in Community Museums", *Museum International*, 70:1-2, pp.126-139.
- Choi, S. (2013) "Relational Aesthetics in Art Museum Education: Engendering Visitors' Narratives Through Participatory Acts for Interpretive Experience", *Studies in Art Education*, Issue 55, Number 1, pp.51-63.
- Clarke, B. & Parsons, J. (2013) "Becoming Rhizome Researchers" *Reconceptualizing Educational Research Methodology*, Issue 4, volume 1, pp. 35-43.
- Clavir, M. "Reflections on Changes in Museums and the Conservation of Collections from Indigenous Peoples." *Journal for the American Institute of Conservation* vol. 35, issue 2 (1996): 99-107.
- Cummins, A., (2004) "Caribbean Museums and National Identity", *History Workshop Journal* volume 58, pp. 224-245.
- Cummins, A., Farmer, K., Russell, R. (eds.) (2013), *Plantation to Nation: Caribbean Museums and National Identity*, Common Ground Publishing.

Cummins, A. (2013) "Natural History = National History: Early Origins and Organizing Principles of Museums in the English-speaking Caribbean", in Alissandra Cummins, Kevin Farmer & Roslyn Russell (eds) *Plantation to Nation: Caribbean Museums and National Identity*, Common Ground Publishing pp. 11-46.

Davis, A. (2017) 'Champagne tastes and mauby pockets: towards healthy cultural eco-systems in Barbados', in Leon Wainwright and Kitty Zijlmans (eds), *Sustainable Art Communities: Contemporary Creativity and Policy in the Transnational Caribbean*, Manchester University Press, pp. 151-168.

Davis, P. (1999) *Ecomuseums: A Sense of Place*, Leicester University Press.

Deleuze, G., and Guattari, F., (1987) *A Thousand Plateaus: Capitalism and Schizophrenia*, University of Minnesota Press.

Dewdney, A., Dibosa, D., Walsh, W. (2013) *Post-Critical Museology: Theory and Practice in the Art Museum*, Routledge

Farmer, K. (2013) 'New Museums on the Block: Creation of Identity in the Post-Independence Caribbean', in Alissandra Cummins, Kevin Farmer & Roslyn Russell (eds) *Plantation to Nation: Caribbean Museums and National Identity*, Common Ground Publishers, pp. 169-177.

Gibson, S. & Mallon, S. (2010) "Representing Community Exhibitions at the Museum of New Zealand Te Papa Tongarewa." *Tuhinga*, vol. 21 pp. 43-58.

Glissant, E. (1997) *Poetics of Relation* (translated by Betsy Wing), University of Michigan Press.

Glissant, Édouard & Obrist, Hans Ulrich. (2012) Édouard Glissant & Hans Ulrich Obrist. Series: *100 Notes – 100 Thoughts / 100 Notizen – 100 Gedanken #038*. Germany: Hatje Cantz Verlag.

Glissant, E. (1989) *Caribbean Discourse: Selected Essays* (translated by J. Michael Dash), University Press of Virginia.

Glissant, E. & Diawara, M., (2015) 'One World in Relation', in *Poetics of Relation*, Perez Art Museum Miami.

Glissant, E., (2003) 'The French Language in the Face of Creolisation', in Stovall, T. & Van Den Abbeele, G. (eds), *French Civilisations and its Discontents: nationalism, colonialism, race*, Lexington Books, pp. 105-114.

Golding, V. (2009) *Learning at the Museum Frontiers: Identity, Race and Power*, Ashgate.
Golding, V. & Modest, W. (eds.) (2013) *Museums and Communities*, Bloomsbury.

Gorman, J. (2011) "Universalism and new museology: impacts on the ethics of authority and ownership." *Museum Management and Curatorship* vol. 26, issue 2, pp. 149-162.

Grewcock, D. (2014) *Doing Museology Differently*, Routledge.

- Hooper-Greenhill, E. (2007) "Interpretive Communities, Strategies and Repertoires", in Watson, S. (ed.) *Museums and Their Communities*, Routledge.
- Hume, Y. & Kamugisha, A. (2013) 'Introduction: Caribbean Cultural Thought in Pursuit of Freedom', in Yanique Hume and Aaron Kamugisha (eds), *Caribbean Cultural Thought: From Plantation to Diaspora*, Randle Publishers, pp. ix – xxx.
- The Immigration Museum Consultancy Group, Museum of Immigration at Station Pier, October, strategic Management – Strategic Partnerships – Immigration Museum at Station Pier Proposal, Part 2, Consultation 2-6, Museum Victoria Archives, Australia, 1994-1995.
- James, E. (2017) 'Dreams of Utopia: Sustaining art institutions in the transnational Caribbean', in Leon Wainwright and Kitty Zijlmans (eds), *Sustainable Art Communities: Contemporary Creativity and Policy in the Transnational Caribbean*, Manchester University Press, pp. 19-35.
- Karp, I. (1992) 'Introduction: Museums and Communities: The Politics of Public Culture' In Ivan Karp, Christine Mullen Kreamer & Steven D. Lavine (eds) *Museums and Communities: The Politics of Public Culture* (1-17). Washington: Smithsonian Institute, pp.1-17.
- Mairesse, F. (2018) 'Introduction', in Mairesse, F. (ed.) "The Politics and Poetics of Museology" *ICOFOM Study Series*, Vol. 46, ICOFOM, pp.17-24.
- Masny, D. (2014) "Disrupting Ethnography through Rhizoanalysis". *Qualitative Research in Education*, Issue 3, Volume 3, pp. 345-363.
- Mason, J. (2002). *Qualitative Researching*, Sage Publications.
- McFarlane, D. (2012), *Representing Blackness: Marcus Garvey and the Politics of Museology in Post-Colonial Jamaica*, Thesis submitted for the degree of Doctor of Philosophy, University of Leicester.
- McLean, F. (2008) 'Museums and the Representation of Identity', In Brian Graham & Peter Howard (eds) *The Ashgate Research Companion to Heritage and Identity*, Ashgate Publishing, pp. 284-298.
- Miller, M. (2012), "This Place Called Home: Curating from an Insider's Perspective." , Spring pp. 21-30.
- Modest, W. (2012) "We Have Always Been Modern: Museums, Collections, and Modernity in the Caribbean." *Museum Anthropology* 35.1, pp. 85-96.
- Morales Lersch, T., and Camarena, C. (2018), "Why is the definition of a community museum important?" Soares, B.B., Brown, K., and Nazor, O., (eds.) *Defining Museums of the 21st Century: Plural Experiences*, ICOFOM.
- Ostrander, T. (2015) 'Placing Poetics', in *Poetics of Relation*, Perez Art Museum Miami, pp. 22-32.

Plenary Session: *The Museum Definition – the backbone of ICOM*, ICOM Kyoto 2019, 3rd September 2019 https://www.youtube.com/watch?v=fSDP8DXd-wrA&feature=player_embedded&fbclid=IwAR1PyKXjL_SMj_bOzx204_vVfqcH-b_1Ywmkx8FXAwNURq1iK0lds3_ED8o last accessed 28/12/2019

Rússio, W. (1981) "Interdisciplinarity in museology". *Museological Working Papers*, 2, ICOFOM pp. 56.

Sandell, R. (2002) *Museums, Society, Inequality*, Routledge.

Sandell, R. (2007) *Museums, Prejudice and the Reframing of Difference*, Routledge.

Sandell, R. (2012) 'Museums as Agents of Social Inclusion', In Bettina Messias, Carbonell (ed.) *Museum Studies: An Anthology of Contexts* (562-574). Malden, Oxford & Chichester: Blackwell Publishing.

Simon, N. (2010) *The Participatory Museum*. Santa Cruz: Museum 2.0.

Simpson, M. (2001) *Making Representations: Museums in the Post-Colonial Era*, Routledge

Small, S. (2011) "Slavery, Colonialism and Museums Representations in Great Britain: Old and New Circuits of Migration," *Human Architecture: Journal of the Sociology of Self-Knowledge*: Vol. 9: Iss. 4, Article 10.

Soares, B. B., Valentino, A.C. & Limoeiro, D. (2019) "Waldisa Rússio", in Soares, B.B. (ed.) *A History of Museology: Key authors of Museological Theory*, ICOFOM, pp.100-110.

Szekeres, V. (2002) "Representing Diversity and Challenging Racism: The Migration Museum", in Sandell, R. (ed.) *Museums, Society, Inequality*, Routledge.

Tancons, C. (2012) "Curating Carnival? Performance in Contemporary Caribbean Art", Bailey, D., Cummins, A., Lapp, A. and Thompson, A. (eds.) *Curating in the Caribbean*, The Green Box.

Thompson, K. (2012) "How to Install Art as a Caribbeanist", Bailey, D., Cummins, A., Lapp, A. and Thompson, A. (eds.) *Curating in the Caribbean*, The Green Box.

Vergo, P. (ed.) (1989) *The New Museology*, Reakiton.

Watson, S. (ed.) (2007) *Museums and Their Communities*, Routledge.

Weil, S. (1999) "From Being About Something to Being for Somebody: The Ongoing Transition of the American Museum." *Daedalus: Journal of the American Academy of Arts and Sciences*, vol.128, no. 3 pp. 28-52.

Witcomb, A. (2003) *Re-Imagining the Museum: Beyond the Mausoleum*, Routledge.

Wynter, S. (2002). On the Relativity, Nature-Culture Hybridity, and Auto-Institutedness of Our Genre (s) of *Being-Human*: Towards the Transculturality of a Caribbean/New World Matrix. Distinguished Lecture, Caribbean Cultural Studies Ins-

titute, Faculty of Humanities, The University of the West Indies, pp.1-13.

Yin, R. K. (1989) *Case Study Research: Design and Methods*, Sage.

Yu, J. E. & Lee, J. W., (2008) "Creating Rhizomatic Networks and Ethics for the Marginalized Group", *Systemic Practice and Action Research*, vol.21(4), pp.253-266.

Tendencias en el museo para salir de la modernidad

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo
Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo
scarlet.galindo@acuarela.org.mx

Resumen

Mucho ha intentado el museo salir de la denominada modernidad, después de nacer y ser su templo. Para cumplir este cometido se ha apoyado en formas provenientes del arte y la museología. En el presente texto se analizan algunas de ellas, desde una perspectiva crítica, señalando aspectos que pueden contribuir a hacer del museo un "antimuseo".

Palabras clave: modernidad, posmodernidad, museo, antimuseo, museología crítica.

Sumário

O museu tentou deixar a chamada modernidade, depois de nascer e ser seu templo. Neste texto, são comparadas algumas formas que ele encontrou trazidas da museologia e da arte, analisando suas bases teóricas a partir de uma perspectiva crítica, a fim de apontar alguns aspectos que podem transformar esse espaço em um "anti-museu".

Palavras-chave: modernidade, pós-modernidade, anti-museu, museologia crítica.

Abstract

The museum has tried to leave the modernity, after being born in it and being its temple. In this text, some forms from museology and art are compared and analyzed, since their theoretical bases from a critical perspective, in order to point out some aspects that can turn this place into what is call an "anti-museum".

Keywords: modernity, postmodernity, anti-museum, social museology, critical museology.

Introducción

Entre los meses de febrero y marzo del 2019 en el Museo Universitario de Arte Contemporáneo (MUAC) de la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM) tuvo lugar el seminario "Museos y Antimuseos" a cargo de la Dra. Natalia de la Rosa. En él se revisaron varios casos de museos que pretenden salir de la modernidad y dar un panorama posmoderno o decolonial. El trabajo de la Doctora se basa en las investigaciones de curadurías ocurridas en Latinoamérica dentro de museos de arte que pretenden romper con la idea de museo moderno y ocupa como caso el museo comunitario en el que ella y su colectivo "Bikini Wax" tienen trabajando desde hace casi dos años al ser beneficiados con el premio "William Bullock" del British Council, otorgado al uso de la Museología Crítica¹.

¹ El colectivo Bikini Wax inició su trabajo comunitario con la creación de una biblioteca a partir de

El presente texto, muestra algunas de las estrategias planteadas dentro del curso para salir de la modernidad, haciendo comparaciones con aquellos casos que la antropología y la sociomuseología han llevado a cabo, con el mismo fin.

En principio podemos mencionar que los museos fuera de la modernidad enfatizan la presencia de la historia de otros y el uso de la política dentro de sus discursos, por lo que será interesante realizar comparativos de aquello que están planteando y que puede llevar a una nueva definición del museo, pero para comenzar con este ensayo definiré ¿qué es la modernidad? y ¿qué es la posmodernidad? Así como la decolonialidad.

Diferencias entre modernidad, posmodernidad y decolonialidad

El modernismo se caracteriza por la búsqueda de respuestas y el estudio de los procesos que con el tiempo llevaron a ciertas circunstancias. El presente es el resultado del pasado (Walsh, 1992). Este concepto está ampliamente ligado a las nociones de tiempo y espacio.

A partir del siglo XVIII, con la invención del reloj mecánico y el calendario, se uniforma la noción de tiempo (Simmel, 2005) y en el museo este concepto será representado en la mayoría de las museografías como periodos históricos y cronologías. En el caso del espacio, este se dará a partir de la descontextualización del objeto, al sacarlo de su lugar de origen y colocarlo en el museo. Esto permite un distanciamiento entre el tiempo y el espacio, es decir, un "desanclaje"² 3. La modernidad utiliza algunos mecanismos como herramientas para la "fiabilidad"³ 4, como son las "señales simbólicas"⁴ 5 y a los "sistemas de expertos"⁵ 6. En la actualidad se dice que la modernidad es un término de autorreferencia sobre la antigüedad o lo medieval, es un momento en el que la renovación y el progreso daban vuelta a lo clásico y en donde se desvirtúa lo religioso y se daba pie al humanismo laico y clasicista. Para algunos autores los museos serán vistos como templos de la modernidad, lugares donde se construye la nacionalidad y donde se analiza el progreso científico y civilizatorio de los pueblos, como se define a continuación:

la donación de 200 libros que el gobierno otorgó a la comunidad de Sierra Hermosa, Zacatecas. Posteriormente se donaron 70 obras de artistas como: Rafael Coronel, Manuel Felguerez y José Luis Cuevas, entre otros, que convirtieron el espacio en museo. Actualmente realiza actividades más en la idea de centro cultural comunitario, como piezas e instalaciones artísticas en conjunto con la comunidad, el préstamo de piezas de la colección a sus habitantes y actividades de mediación, buscando una museología participativa.

² Por desanclaje entiende Giddens el "despegarse" de las relaciones sociales con respecto a sus contextos locales de interacción y su "reestructurarse" en indefinidos intervalos espacio-temporales. Los tipos de mecanismos de desanclaje son las señales simbólicas y los sistemas expertos, que se explicarán más adelante (Giddens, 1993, p. 32-33).

³ La fiabilidad, es la confianza o certeza ante cierto conocimiento que nos permite no dudar de él.

⁴ Las señales simbólicas son medios de intercambio que pueden ser pasados de unos a otros sin consideración por las características de los individuos o grupos que los manejan en una particular coyuntura, como es el caso del dinero (Giddens, 1993, p. 32-33).

⁵ Son sistemas de logros técnicos o de experiencia profesional que organizan grandes áreas del entorno material y social en el que se vive (Giddens, 1993, p. 37) Es decir un grupo de personas que por sus logros profesionales son dignos de nuestra confianza, la especie de "fe" que se les tiene no se deposita en ellos, sino en su competencia y en la autenticidad del conocimiento experto aplicado.

Los museos pueden ser considerados como herramientas ideológicas que refuerzan los conceptos de orden, tiempo y progreso o como herramientas de emancipación, representaciones de otros lugares y otros tiempos que abren los ojos de la gente a un mundo aparte del suyo y que les ayudan a mantener el sentido de lugar, y a hacer conexiones con los procesos que influenciaron su posición actual en el orden de las cosas” (Walsh, 1992, p. 38).

Como Walsh menciona en la cita anterior, los museos serán lugares en los cuales se contienen objetos, en muchas de las ocasiones fuera de sus contextos, pero que dan una idea del progreso que ha tenido la civilización. Espacios que utilizan como mecanismo de “desanclaje” la descontextualización de sus colecciones; y a los “sistemas de expertos” como herramienta de fiabilidad, pues es a través de la construcción que estos científicos, curadores e investigadores hacen de la historicidad del objeto como nosotros lo conoceremos, confiando en su conocimiento, por lo que convierten al museo en un lugar donde no se cuestiona su origen o uso, ya que se cree lo exhibido en sus vitrinas como verdadero.

Será hasta los años sesenta cuando Pierre Bourdieu escriba textos en donde aborde el tema del museo, el momento en que éste sea cuestionado. El primero “Los museos y su público” escrito para la revista *L'expansion de la recherche scientifique* en 1964, en donde pone en evidencia que el museo legitima la exclusión justificando la desigualdad natural de las necesidades culturales (Bourdieu, 2010). Posteriormente, en el año de 1969 publica junto con Alain Darbel *El amor al arte. Los museos europeos y sus públicos* en el que menciona que el museo más que dar la bienvenida a un espectro amplio de la población, refuerza las distinciones sociales y culturales, así como la exclusión.

Sin embargo, en su propia teoría, Bourdieu dice que el poder distintivo de las posesiones y los consumos culturales, llámense: obras de arte, titulación académica, etc., tiende a disminuir, cuando aumenta el número absoluto de quienes están en condiciones de apropiación, porque se ha generado una oferta continua de nuevos bienes o nuevas maneras de apropiarse de ellos. Los museos son lugares donde se excluye a los objetos de la apropiación privada y que están predispuestos a la “neutralización económica”, por lo que cuentan con un valor simbólico mayor que el económico, a diferencia de las galerías (Bourdieu, 2012). Es labor de los sistemas de expertos, es decir, los curadores, educadores e investigadores entre otros profesionales de museos, buscar diferentes tipos de aproximaciones y apropiaciones del patrimonio si se busca que la comunidad vea a este espacio como un lugar de encuentro y por qué no, de participación.

Por otro lado, la posmodernidad se define como una condición y no como una experiencia de ruptura radicalmente diferente a la modernidad. Jean Lyotard (1924-1998) en el texto: “¿Qué era la posmodernidad?”, publicado en la revista *Quimera*, núm. 59, nos dice que “el posmodernismo [...] no es el fin del modernismo sino su estado naciente, y este estado es constante”. Para él “una obra [de arte] no puede convertirse en moderna si, en principio, no es ya posmoderna” (Lyotard, 2004, p. 72).

Pero a diferencia de la modernidad, basada en los hechos y verdades, la

posmodernidad plantea que en la modernidad se crearon las denominadas "meta-narrativas", es decir, discursos que implicaban un rígido objetivismo para analizar nuestro mundo.

Las raíces filosóficas del posmodernismo se encuentran en el post-estructuralismo y su negación de la posibilidad de discusiones absolutas sobre la verdad y los valores, basándose en autores como Baudrillard, Barthes, Derrida y Foucault, así como en el neoliberalismo.

Dentro del posmodernismo encontramos el "efecto de significación", en el que un significante tiene un número infinito de significados para cada persona, y los significados experimentados por cada persona van a ser únicos. Esta condición ha sobrepasado el campo filosófico y se pueden encontrar ejemplos de su uso en las artes, en la arquitectura se caracteriza por la combinación de estilos, convirtiendo a éste en un mundo dominado por los pastiches⁶, enfatizado en el estilo antes que en el conocimiento o el significado (Wahsh, 1992).

Por último, existe una diferencia entre lo postcolonial y lo decolonial, según Walter Mignolo, estos términos pertenecen a dos esferas diferentes. Él define postcolonialidad como la decadencia del postmodernismo occidental. Se trata de una crítica del colonialismo que surge en Europa y Estados Unidos, es decir desde el occidente. En cambio la decolonidad surge de la tradición crítica de América Latina y encuentra una continua fuente de inspiración en los movimientos sociales indígenas y en los grupos activistas (Ring Petersen, 2016, p. 128-129). Entonces el museo se pone al servicio de la disidencia.

Museología y arte

En los años setenta surge la *Nueva Museología*, con una idea de museo que debía romper con la distinción que marca Bourdieu, esta teoría está relacionada con la inclusión de nuevos públicos, cambiando el trinomio tradicional del museo: colección-edificio-público, por territorio-patrimonio-comunidad, al que denomina Hughes de Varine-Bohan "ecomuseo". Esta nueva visión del patrimonio tendrá su referente y punto de partida en la Mesa Redonda de la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) celebrada en 1972 en Santiago de Chile, con el título "el papel de los museos en América Latina" y se convertirá en un movimiento institucionalizado que se adhiere al Consejo Internacional de Museos (ICOM) en la Declaración de Québec de 1984, logrando la fundación del Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM) en Portugal en 1985 (Navajas Corral, 2015), un comité del ICOM que sigue vigente. En México se realiza una reunión en 1984 que da pie a la Declaración de Oaxtepec, donde se plasma la necesidad de la participación comunitaria tanto en el patrimonio como en los museos y la utilización de éstos como una herramienta para el desarrollo (Declaratoria de

⁶ Fredric Jameson concibe el "pastiche" como un fenómeno asociado al deseo humano de habitar en un mundo transformado en imágenes, en pseudoacontecimientos o en espectáculo. Su estrecha relación con las simulaciones se debe también a que el pastiche ha nacido en el seno de una cultura regida por las leyes del capitalismo que generaliza el valor de cambio en detrimento del valor de uso, y que, como diría Guy Debord, a quien Jameson menciona explícitamente, hace que la imagen se convierta «en la forma final de la reificación de la mercancía», en el pastiche desaparece la historia y se derrumba la ideología del estilo, convirtiéndose en ocasiones en una superposición de varias imágenes (Serrano, 2009, p. 224-225).

Oaxtepec. Ecomuseus-Territorio-Patrimonio-Comunidad, 1984). Como podemos observar, la misión del museo y los cambios que deberían realizarse en él desde estas instituciones, considera que la idea del arte por el arte, no debe ser lo único, convirtiéndolo en un espacio de desarrollo comunitario, un lugar que da identidad y también un motor para el turismo, esto último se ha prestado en ocasiones para el espectáculo, aun cuando este no era su objetivo.

Posteriormente surge la *Museología Crítica* [V. Zubiaur Carreño, F. J. (2004) y Vergo, P. (1998)], que ve a el museo así como a los monumentos y los complejos culturales, como un recurso patrimonial y cultural y lo analiza desde la teoría, menciona que este lugar debe ser social y democrático, que debe tomar en cuenta el formar una ciudadanía crítica de los aspectos planteados en él y no solamente consumista. Esta forma de estudiar al museo lo ve como un espacio horizontal, como comunidades de aprendizaje que generan pensamiento y no como instituciones, esta idea de museología se acerca entonces a lo que pretende la comunidad artística, al menos en lo que respecta al arte actual, que trata de acercar la teoría a la práctica y con ello acabar con la concepción burguesa de si mismo. En este sentido podríamos colocar varias propuestas artísticas que pretenden cambiar el discurso del museo y del arte, pero que aparecen resumidas en el texto de Alberto Hajar "Afectar todo el proceso" (1985), en el que este autor da su lugar al muralismo mexicano como el movimiento artístico que dió pie a la creación de otros grupos, quienes a partir del ensayo y error han intentado enfatizar las lecciones aprendidas de este movimiento tan popular en México hasta nuestros días y que resume Hajar de la siguiente manera:

1. O se rompe de raíz con la teoría y la práctica burguesas, o el trabajo artístico siempre será externo y ocasional respecto a las luchas populares.
2. La superación del individualismo burgués no sólo exige organización del trabajo colectivo sino también su constante reflexión histórica y social.
3. La división del trabajo artístico impuesta por la acumulación capitalista sólo puede ser sustituida por una organización planificada en la que la teoría sea profundizada para una práctica consecuentemente radical.
4. Es necesario afectar la producción y la circulación a fin de producir una valoración nueva al mismo tiempo que la reproducción de una práctica artística de ruptura con las definiciones burguesas (Hajar, 1985, p. 1).

Podemos enumerar a continuación a algunos cambios conceptuales del museo a partir de las ideas de varios artistas visuales. Estos espacios a los que por sus atributos se les podría denominar museos "antimodernos" o "antimuseos".

a) Museo de la Solidaridad. Durante la Operación Verdad, en Santiago de Chile el crítico español José María Moreno Galván, el intelectual brasileño Mário Pedrosa y el escritor italiano Carlo Levi, pidieron a varios artistas internacionales donar obra a este país para la creación del Museo de Arte Moderno y Experimental. Este museo, por su conformación a

través de donaciones rompía con el modelo tradicional y hegemónico con el que se conformaba un espacio museístico hasta ese entonces. Además aun cuando no clarificaba la postura de los artistas involucrados como simpatizantes del partido de Unidad Popular y del socialismo, logró en ese entonces recaudar 650 piezas, con obras de Joan Miró, Roberto Matta, Lygia Clark, Frank Stella, entre otros, y fue inaugurado el 17 de mayo de 1972 por el presidente Salvador Allende con el nombre de Museo de la Solidaridad (Ashton, 2013).

Tras el golpe de Estado el 11 de septiembre de 1973, el museo fue cerrado, sus gestores sufrieron el exilio y se perdió la pista de parte de la colección. Algunas de sus piezas fueron guardadas en el Museo de Arte Contemporáneo de Santiago, mientras que otras llegaron al Museo Nacional de Bellas Artes.

Será hasta 1975, cuando un grupo de artistas y gestores culturales como Miria Contreras, José Balmes, Pedro Miras y Carmen Waugh, conformen desde sus exilios en Cuba, España y Francia, el llamado "Museo Internacional de la Resistencia Salvador Allende". Bajo ese nombre, se continuó convocando a la donación de obras para apoyar la resistencia en Chile y se organizaron exposiciones que denunciaron las violaciones a los derechos humanos.

Al regreso de la democracia en Chile, el museo se institucionalizó oficialmente en 1991 bajo la gestión de la Fundación Salvador Allende, con su nombre actual Museo de la Solidaridad Salvador Allende.

Actualmente su sede es el Palacio Heiremans, en el barrio República de Santiago, espacio que fuera centro de detención de la Central Nacional de Informaciones (CNI) durante el régimen de Augusto Pinochet y cuenta con 2,700 piezas (Museo de la Solidaridad Salvador Allende, s.f.), por lo que podemos definirlo como un espacio dedicado a la museología crítica y memoria ya que cuenta con una postura política y social que lo hizo continuar y resistir.

b) Museo Salinas. En 1996 el artista visual Vicente Razo inaugura un museo en el que coloca su colección de objetos callejeros sobre Carlos Salinas de Gortari (presidente de los Estados Unidos Mexicanos de 1988 a 1994) en el baño de su casa (Razo, 2006). El cometido del llamado MuSal, era reunir la colección más amplia de objetos dedicados a caricaturizar, insultar y rebajar al expresidente de México.

Al colocar este espacio en el baño de su casa, el artista intentó romper con el peso de una institución museal, atrayendo a artistas, burócratas y periodistas entre los cuales destacó en ese momento Carlos Monsiváis. Esta colección colocada en el baño de una casa de la colonia Condesa jugó con el rol de museo y la conformación de la colección al convertirlo en una trinchera de resistencia (Osorio, 2013).

Sin embargo años después de su creación quedó extinto, convirtién-

dose quizás sólo en una pieza de este autor, dedicado a las intersecciones entre la cultura popular y la política.

c) Micromuseo al fondo hay sitio. Este espacio se crea en Lima Perú donde no existía un Museo de Arte Moderno o Contemporáneo en 1980. Gustavo Buntinx, historiador, curador y crítico de arte funda un espacio móvil que presenta curadurías críticas. El "Micromuseo se construye en el espacio dual de la metáfora de un microbús que, aunque en primer término se desempeña como vehículo de la movilidad de los ciudadanos, aspira también — y en términos más amplios— a constituirse como propulsor de la movilización de la ciudadanía" (Pinochet Cobos, 2016, p. 21).

En este espacio el chofer es el curador de la exposición que ocupa la microhistoria, volviendo al museo "un espacio: social, cultural, cívico. Político en el mejor sentido del término" (Buntinx, 2007, p. 22).

Este espacio de autor, forma sus curadurías desde un giro pragmático, que busca el planteamiento de un problema (Escobar, 2010, p. 173), es también un museo performativo, que piensa la realidad social como un tejido abierto, de identidades no resueltas, sin relatos definitivos y que se asume, del mismo modo, como un actor dentro de ese escenario y que puede devenir agente activo de su transformación (Pinochet Cobos, 2016, p. 41). Siendo entonces un museo de cultura material antes que un museo de arte.

Teóricamente, se puede decir que utiliza la enunciación de Duchamp, los actos del habla de Austin, y los actos performativos de Judith Butler para crear sus curadurías, abordando la museología desde la crítica y buscando una audiencia más participativa.

Sin embargo, este espacio de curadurías disidentes se institucionaliza al llegar a espacios museales ya creados, convirtiéndose en una exposición temporal, ya que únicamente se enuncia como móvil, pero se trata de exposiciones temporales en espacios museísticos ya creados.

d) Museo del Barro. En 1972, Carlos Colombino y Olga Blinder fundan la Colección Circulante en Paraguay durante la dictadura de Alfredo Stroessner (1954-1989). Esta colección en 1979 se bifurca como Museo Paraguayo de Arte Contemporáneo y Museo del Barro, el primero fundado por Carlos Colombino y el segundo por el artista Osvaldo Salerno e Ysanne Gayet, siendo hasta 1987 cuando se inaugura como el Museo del Barro/ Centro de Artes Visuales del Paraguay.

Con la ampliación de su colección, el espacio en principio solo dedicado a la cerámica, reunió piezas de oro, tejidos, tallas en madera, entre otros artículos. Además de sobrevivir a una dictadura, tuvo que recomenzar la realización de su edificio cuando en 1992 un tornado destruyó parte de él, teniendo su sede actual a partir de 1995. Rompe con la idea del arte académico, ya que coloca en un mismo nivel

de interés al denominado por muchos "arte popular", comunmente rezagado a los museos de etnografía. En él los indígenas son invitados a participar en los montajes de las exposiciones, teniendo claro que estos objetos en el museo cumplen otra función, más cercana a la política que a la estética, al darles visibilidad (Escobar, 2010). Convirtiendo al museo en un espacio político, al estar al servicio de la disidencia y las urgencias del contexto, un lugar que visibiliza y democratiza; pedagógico, a través de un programa realizado desde 1995, denominado "Estudiantes al museo", que cumple algunas funciones que la educación formal no ha logrado, buscando el pensamiento crítico de sus visitantes y de desarrollo social a partir de la venta de productos, con un programa de desarrollo de mujeres campesinas, en el que son asesoradas para lograr mejores condiciones de venta (Pinochet Cobos, 2016, p. 86-94).

En todos estos casos se enfatiza que el museo da un paso fuera de la modernidad. a) Al salir del capitalismo y recopilar la colección a través de donaciones e intentar ser un instrumento de resistencia ante un régimen político, como es el caso del Museo de la Solidaridad en Chile (Ashton, 2013); b) al dar testimonios de la historia contemporánea y desacralizar el espacio museístico, como el Museo Salinas, en México (Razo, 2006); c) al ser un espacio itinerante, con una museología plebeya, mestiza y promiscua como el "Micromuseo" en Perú; d) o el integrar el llamado arte culto con la llamada artesanía y aportar al pensamiento crítico de las comunidades indígenas y campesinas en el Museo del Barro del Paraguay a partir de la enunciación (Pinochet Cobos, 2016). Convirtiéndolos en lo que se llamaría un "antimuseo". En España este concepto es un proyecto de investigación sobre la institucionalidad del arte, que incluye las ideologías, lenguajes y narrativas históricas, como referidas a la estructura comercial, administrativa y académica que alimenta el amplio organigrama de quienes establecen valores, producen teoría, gestionan, educan, asesoran, etc.

Este proyecto se desarrolla a través de la producción de teoría, de la práctica artística y de la acción política, comprendidas como un todo sin delimitaciones precisas y tiene como objetivo hacer visible la dialéctica entre institucionalidad y creación. Desafiar convenciones y jerarquías. Reivindicar el arte como un espacio de posibilidad y libertad (Ruiz Rivas, 2015).

Entonces la intención del "antimuseo" es salir de las convenciones sociales de la modernidad, teniendo una acción política o una crítica social a partir del arte pero, qué tanto se cumple con esto, si no es comprendido por el público.

Carla Padró menciona que para ella los museos son "no tanto como instituciones, sino como una práctica significativa que se relaciona con otras prácticas que forjan valores culturales" (Padró, 2003), ella menciona que existen dos propósitos para los museos, aquellos que tienen como finalidad expandir el conocimiento desde procesos informativos, indicativos y técnicos y aquellos que tienen como finalidad aportar distintas visiones, versiones, opiniones y preguntas desde procesos polifónicos, subjetivos y narrativos (Padró, 2003), este último propósito coloca a los profesionales y visitantes como creadores de conocimiento y me parece que las propuestas de los museos latinoamericanos mencionadas, de alguna manera pretenden hacer esto. Sin

embargo, no logran del todo salir de lo convencional.

Museos o antimuseos, hacia un nuevo camino

Una convención social es una regularidad observada por un grupo de agentes, pero no toda regularidad es una convención. Todos comemos, dormimos y respiramos, pero estas no son convenciones. En contraste, el hecho de que en México se maneje del lado derecho de la avenida y no en el izquierdo, sí es una convención (Enciclopedia of Philosophy, 2007).

En un estudio de las convenciones sociales realizado por Howard Becker que se encuentra implícito en el texto escrito en conjunto con Robert Faulkner titulado: *Do you know? The jazz repertoire in action* (2009) se habla de como los músicos en un momento dado se ponen de acuerdo de qué tocar, aun cuando no se conozcan entre ellos, lográndolo al partir de convenciones musicales, que en un principio asumen, tales como conocer las mismas canciones, es decir, ellos toman decisiones a partir de un mismo "repertorio".

... considerado de esta manera como un proceso, como algo hecho de forma continua y rehecho por las personas para adquirir, intercambiar, aprender y enseñar los elementos pertinentes, nos da una herramienta flexible para la comprensión de las formas de acción colectiva. (Becker & Falkner, 2009, p. 194)

El museo y el arte han intentado cambiar desde diversos francos su manera de actuar y de presentarse ante el público, pero muchos de sus elementos ya son convenciones y entonces se han institucionalizado, cambiar al museo de nombre a "antimuseo", no parece del todo una solución, porque este concepto ya se encuentra dentro del imaginario colectivo y porque en muchas ocasiones su formación aún es vertical, a partir de sistemas de expertos que nos dicen como debe de funcionar.

Como institución, es una organización humana que implica reglas y por lo tanto convenciones, y aun cuando romper con ellas no es del todo sencillo, se ha visto a lo largo de su desarrollo histórico que esto no es del todo imposible, pero queda mucho por hacer.

Algunos intentos por salir de estas formas convencionales de ver los museos los podemos ver en los trabajos de María Acaso, con el uso de *visitas performativas* que logran potenciar el aprendizaje al generar lo inesperado, lo participativo, la reflexión con un tipo de pedagogía no resuelta que acepta desde el principio que lo que los visitantes aprenderán no será lo que el educador/artista les enseñe (Acaso, 2014); o en Carla Padró, quien propone dar la bienvenida a miradas polifónicas y a exposiciones con dilemas o problemas, promover el trabajo en equipo sin una visión jerárquica, fomentar el diálogo entre contextos museísticos y otros espacios culturales, plantear investigaciones cualitativas que nos ayuden a comprender los procesos, apostar por lo que no está escrito y reinventar lo que se da por sentado, diseñar programas que nos ayuden a ubicar de dónde provienen los conceptos que se están utilizando, entender que los objetos aportan narrativas y aportar otras maneras de hablar sobre ellos, incidir en las formas de análisis, investigación y catalogación de los objetos (Padró, 2003). Entre otros estudios.

Dentro de estas líneas hemos esbozado, cómo estableciendo crítica a las formas convencionales que se han creado en el arte y en el museo este espacio puede aportar a la búsqueda de nuevas rutas para volverse un lugar más incluyente.

De ninguna forma este estudio está terminado, es solo el comienzo de nuevas formas de ver o construir al museo, aunque desde mi particular punto de vista, para hacerlo es necesario conocer al otro para poder cubrir ciertas expectativas que estando desde el creador de la pieza artística únicamente, se ven limitadas, por lo que como profesionales de museos debemos estar abiertos a romper con nuestras propias convenciones sociales y no únicamente reutilizar nuestros repertorios, y me pregunto ¿estaremos dispuestos a ello?

Bibliografía

Acaso, M. (2014, 10 de abril). *El museo como excusa: visiones fronterizas entre arte y educación*. Obtenido de María Acaso. Arte+Educación: <https://mariaacaso.es/educacion-disruptiva/2014-el-museo-como-excusa-visiones-fronterizas-entre-arte-y-educacion/>

Asthor, D. (2013). *Tiempos de solidaridad: Conversación con Dore Ashton*. 40 años del museo de la Solidaridad por Chile: Fraternidad, arte y política, 1971-1973, pp. 54-62. (C. Macchiavello, Entrevistador)

Becker, H.S. & Falkner, R.. (2009). *Do you know? The jazz Repertoire in action*. (P. d. Chicago, Ed.) Chicago, Estados Unidos de América.

Bourdieu & Darbel. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.

Bourdieu, P. (2010). Los museos y su público. En P. BOURDIEU, & 1. E. reimpresión (Ed.), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (págs. 43-49). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.

Bourdieu, P. (2012). *La Distinción*. (M. d. Elvira, Trad.) México, México: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V.

Buntinx, G. (2007). *Lo impuro y lo contaminado. Pulsiones (neo) barrocas en las rutas de Micromuseo*. Obtenido de Micromuseo.

Declaratoria de Oaxtepec. Ecomuseos-Territorio-Patrimonio-Comunidad. (1984). *Ibermuseos*. Obtenido de <http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/07/declaracao-de-oaxtepec.pdf>

Enciclopedia of philosophy. (2007). *Universidad de Stanford*. Recuperado el 20 de

03 de 2016, de <http://plato.stanford.edu/entries/convention/#SocCon>
Escobar, T. (2010). Los desafíos del museo, el caso del Museo del Barro. En A. Castilla, *El museo en escena. Política y cultura en América Latina* (págs. 167-184). Buenos Aires: Paidós.

Hijar, A. (1985). Afectar todo el proceso. En M. d. Gil, *De los grupos los individuos*, pp. 1-3. México: MACG-INBA.

Lyotard, J. F. (2004). Qué era la posmodernidad. En N. Casullo, & 2. Edición (Ed.), *El debate modernidad-posmodernidad: edición ampliada y actualizada*. pp. 65-74. Buenos Aires, Argentina: Retórica.

Macedio Osorio, G. (2013, 23 de septiembre). *Vice.com*. Obtenido de El retorno del Museo Salinas: https://www.vice.com/es_latam/article/qb9y5v/el-retorno-del-museo-salinas

Murcia Serrano, I. (2009). *La estética del pastiche postmoderno. Una lectura crítica de la teoría de Fredric Jameson*. Sevilla, España: Departamento de Estética e Historia de la Filosofía, Universidad de Sevilla.

Museo de la Solidaridad Salvador Allende. (s.f.). *MSSA*. (MSSA, Productor) Recuperado el 02 de 2020, de MSSA: <http://mssa.cl/el-museo/>

Navajas Corral, O. (2015). *Una Nueva Museología*. Obtenido de Una Nueva Museología: <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/unanueva-museologia-1.pdf>

Pardó, C. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar los museos como zonas de conflicto e intercambio. En J. P. Lorente, *Museología, crítica y arte contemporáneo*. Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza/Digitalia. Edición de Kindle.

Pinochet Cobos, C. (2016). *Derivas críticas del museo en América Latina*. México: Siglo XXI.

Razo, V. (2006). Museo Salinas: Un espacio de participación activa en un marco de legalidad, unas palabras del Director. En I. Karp, *Museum Frictions: Public Cultures/ Global Transformations*, pp. 1-4. Durham: Duke University Press.

Ring Petersen, A. (2016). Mining the Museum in an Age of Migration . En C. e. al, *The postcolonial museum. The arts if memory and the pressures of history* (págs. 125-134). Nueva York: Routledge.

Ruiz Rivas, T. (2015). *Antimuseo*. Obtenido de <http://www.antimuseo.org/acerca.html>

Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 4.

Vergo, P. (1989). *The New Museology*. Londres, Inglaterra: Reaktion Books.

Walsh, K. (1992). *The representation of the past. Museums and heritage in the*

post-modern world. Londres, Inglaterra: Routledge.

Zubiaur Carreño, F. J. (2004). *Curso de Museología* (Vol. 103). Gijón, España: Trea.

O conceito de interculturalidade e a prática museológica: investigação sobre a percepção dos profissionais de museus sobre inclusão e acessibilidade

Silvilene de Barros Ribeiro Morais. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST). silvilene2@yahoo.com.br

Maria Amélia de Souza Reis. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS-UNIRIO/MAST). amelia.souza.reis@gmail.com

Resumo

Este artigo apresenta parte das conclusões da pesquisa de tese, na qual abordamos a ideia de inclusão numa perspectiva ampla e propomos redirecionar o olhar em relação ao atendimento das pessoas com deficiência nos museus, deslocando o foco do campo da saúde para campo cultural, a fim de compreendermos como se constroem e se reproduzem as relações (desiguais) entre os sujeitos. Questionamos que concepções e princípios têm direcionado os processos inclusivos em museus. Buscamos identificar, por meio das metodologias quantitativa e qualitativa, as concepções dos profissionais, as barreiras criadas e mantidas no processo institucional, utilizando os seguintes instrumentos: a) aplicação de um questionário online entre os profissionais de museus do Rio de Janeiro e São Paulo, sendo os dados analisados por meio do programa SPSS; b) entrevistas semiestruturadas, apresentando como método de estudo das narrativas a Análise do Discurso de Fairclough. Abordamos as diferenças entre os conceitos de Multiculturalismo, Pluriculturalismo e Interculturalidade, com ênfase na forma como reconhecem a diversidade cultural. Utilizamos o Continuum de Desenvolvimento Intercultural (IDI) criado por Hammer para analisar o nível de consciência intercultural entre os profissionais participantes da pesquisa. Com base nas respostas ao questionário, podemos observar que o reconhecimento da diversidade cultural não é o bastante para o desenvolvimento de uma consciência inclusiva nas instituições, podendo apresentar alguns efeitos perversos, tais como o "enclausuramento" das pessoas com deficiência, assim como outros grupos, em uma identidade cultural fixa, que os priva de sua liberdade de escolher seus arranjos culturais próprios. Além disso, identificamos a manutenção de uma percepção restrita sobre a inclusão.

Palavras-chave: museus; interculturalidade; acessibilidade; inclusão, diversidade

Abstract

This article presents part of the conclusions of a thesis research in which we approach the concept of Inclusion from a broad perspective and propose to redirect the look towards the care of people with disabilities in museums, shifting the focus from the field of health to the cultural field, in order to understand how the (unequal) relationships between the subjects are constructed and reproduced. We question what conceptions and principles have directed the inclusive processes in museums. We seek to identify, through quantitative and qualitative methodologies, the professionals' conceptions, the barriers created and maintained in the institutional process, using the following instruments: a) application of an online questionnaire among museum professionals in Rio de

Janeiro and São Paulo, having the data analyzed through the SPSS software; b) semi-structured interviews, presenting Fairclough's Discourse Analysis as a method for studying the narratives. We approach the differences between the concepts of Multiculturalism, Pluriculturalism and Interculturalism, with emphasis on how they recognize cultural diversity. We used the Intercultural Development Continuum (IDC), created by Hammer, to analyze the level of intercultural awareness among the professionals participating in the research. Based on the answers to the questionnaire, we can observe that the recognition of cultural diversity is not sufficient for the development of an inclusive consciousness in institutions, and may present some perverse effects, such as the "cloistering" of people with disabilities, as well as other groups, in a fixed cultural identity, which deprives them of their freedom to choose their own cultural arrangements. In addition, we identified the maintenance of a restricted perception about inclusion.

Keywords: museums; interculturalism; accessibility; inclusion; diversity.

Resumen

Este artículo presenta parte de las conclusiones de la investigación de tesis, en la que buscamos en esta propuesta abordar el concepto de inclusión desde una perspectiva amplia y redireccionar la mirada en relación con la atención de las personas con discapacidad en los museos, desplazando el enfoque del campo de la salud para el campo cultural, de manera comprender cómo se construyen y reproducen las relaciones (desiguales) entre los sujetos. Aún, cuestionamos que las concepciones y los principios hayan guiado los procesos inclusivos en los museos. Buscamos identificar, a través de metodologías cuantitativas y cualitativas, las concepciones de los profesionales, las barreras creadas y mantenidas en el proceso institucional, utilizando los siguientes instrumentos: a) aplicación de un cuestionario en línea entre profesionales de museos de las ciudades brasileñas de Río de Janeiro y São Paulo, cuyo los datos se analizan con el programa SPSS; b) entrevistas semiestructuradas inquiridas desde el Análisis del Discurso de Fairclough como un método para estudiar narrativas. Hemos abordado las diferencias entre los conceptos de multiculturalismo, pluriculturalidad e interculturalidad, con énfasis en cómo reconocen la diversidad cultural. Utilizamos el Intercultural Development Continuum (CDI), creado por Hammer, para investigar el nivel de conciencia intercultural entre los profesionales que participan en la investigación. Con base en las respuestas al cuestionario, identificamos que el reconocimiento de la diversidad cultural no es suficiente para el desarrollo de una conciencia inclusiva en las instituciones, y, aún, puede presentar algunos efectos perversos, como el "confinamiento" de personas con discapacidad, así como otros grupos, en una identidad cultural fija, que les priva de su libertad de elegir sus propios arreglos culturales. Además, identificamos el mantenimiento de una percepción restringida sobre la inclusión.

Palabras llave: museos; interculturalidad; accesibilidad; inclusión, diversidad

Introdução

Este artigo foi elaborado tendo como base parte dos resultados da investigação realizada para o doutorado, com o objetivo de produzir uma análise sobre as concepções dos profissionais de museus, os processos e as dinâmicas desenvolvidas

nas instituições com relação a inclusão, tendo como referência o conceito de interculturalidade. Através da conjugação das metodologias, quantitativa e qualitativa procuramos obter um panorama sobre as concepções vigentes, as barreiras criadas e mantidas no processo institucional. Para o desenvolvimento da pesquisa quantitativa, definimos como instrumento de coleta de dados, a aplicação de um questionário on-line denominado "Investigação sobre a Percepção dos profissionais sobre Inclusão e o acesso de Pessoas com Deficiência (PcD) aos Museus", disponibilizado entre 74 profissionais de museus do Rio de Janeiro e de São Paulo, sendo os dados analisados por meio do programa SPSS. Para a realização da pesquisa qualitativa, utilizamos entrevistas presenciais semiestruturadas, aplicando como metodologia de análise a "Análise do Discurso" de Fairclough (2001).

Neste artigo nos propomos a analisar o nível de interculturalidade dos profissionais participantes da pesquisa, através dos dados obtidos no questionário e nas entrevistas, relacionando o conceito à suas práticas cotidianas. Consideramos o conceito de interculturalidade fundamental para a elaboração de práticas inclusivas e para a formulação de uma comunicação eficaz com a diversidade de público que frequenta ou não os museus, já que contempla princípios e métodos específicos que serão foco das nossas reflexões mais adiante.

1. O Conceito de Cultura como ponto de partida

Para que haja uma reflexão coerente sobre o conceito de interculturalidade e sua aplicabilidade nas concepções e práticas que envolvem a relação dos museus com grupos sociais diversos, precisamos nos deter sobre o conceito de Cultura que adotamos, e que representa a base para a compreensão deste artigo. Vários autores destacam a centralidade do conceito de cultura para a compreensão dos estudos interculturais, seus princípios e premissas, e sua relevância para a constituição de uma comunicação para a diversidade.

Malgesini e Giménez (2000) contribuem com uma percepção que consideramos relevante para que possamos reconhecer o segmento de Pessoas com Deficiência como portador de uma cultura própria. Os autores consideram que cultura é um comportamento aprendido e transmitido entre os membros de um grupo. Destacam que não se pode ignorar o impacto do biológico na cultura, pois é preciso satisfazer as necessidades inatas de comida, bebida, descanso, abrigo, sexualidade, etc. que integram o processo de aprendizagem comportamental num contexto social. Para a sobrevivência do sujeito, tornava-se fundamental apreender como atender as necessidades do corpo, considerando as suas características físicas, as condições sociais e ambientais, aspectos esses que constituem-se um importante traço da cultura a ser aprendido em coletividade.

Em continuidade, os mesmos autores destacam que as culturas são formas de interpretar a realidade, pois se integram ao comportamento manifesto, ideias, crenças e valores. Além disso, esses elementos se apresentam interligados a um todo estruturado, sendo estabelecido um padrão, um sistema regulado e integrado, pois existe uma inter-relação entre costumes, instituições, valores e crenças.

Rodrigo Alsina (1999) "Todos nascemos em comunidades de vida, que também são comunidades de sentido, porque elas nos fornecem instrumentos

para dar sentido à realidade do nosso meio ambiente”¹. O sujeito internaliza maneiras de pensar, sentir e agir da comunidade na qual nasce e com a qual se identifica no decorrer da vida, corroborando também para a sua conservação e transformação, em função da interação comunicativa que ocorre no seio do seu grupo, por meio da qual os sentidos são compartilhados.

A cultura também é um mecanismo de adaptação, na medida em que os comportamentos aprendidos e as formas de interpretação compartilhadas por um determinado grupo se ajustam e se mantêm como uma resposta aos desafios e barreiras do ambiente natural e social, ocorrendo certa acomodação dos sujeitos à contextos e circunstâncias específicas. (Malgesini e Giménez, 2000)

E por fim, a cultura é compartilhada diferencialmente, pois não se trata de um atributo pertencente a um sujeito, mas de sujeitos que são membros de uma coletividade. Cada sociedade se constitui de grupos e subgrupos que se identificam por idade ou geração, gênero, posição socioeconômica ou classe, ocupação, origem, raça, religião, a deficiência² e outros marcadores identitários, enfatizando uma particularidade. Cada cultura é compartilhada nesses grupos de acordo com essas variáveis dando origem ao que podemos denominar subcultura – no sentido de uma variante ou uma subpartição da cultura da sociedade (Malgesini e Giménez, 2000).

Em consonância com Rodrigo Alsina (1999) consideramos que tentar definir um grupo ou comunidade com base em diferenciações, tais como religião, gênero, idade, deficiência e etc. implica em retroceder a uma visão estática e essencialista da cultura, sendo assim, ao reconhecer “a cultura como objeto e a cultura como um ambiente fechado, ideias-chave da percepção da cultura como diferença”³ (Sáez, 2005), passasse a ignorar outros aspectos fundamentais: o dinamismo, a interdependência e o pluralismo que são inerentes à maioria das culturas.

Canclini (2009) reforça essa perspectiva, ao declarar que “a cultura como a instância em que cada grupo organiza a sua identidade” (p.43), é um processo não se dá de forma isolada, mas se constitui nas relações com outras culturas e outros contextos. A ampliação do acesso à educação, ao mercado de trabalho, aos equipamentos culturais, a própria luta dos segmentos organizados pela garantia de direitos e a elaboração de políticas públicas específicas contribuem para a constituição de culturas diversificadas dentro de um mesmo grupo. Portanto, é preciso considerar que os diversos segmentos, tais como as pessoas com deficiência, não vivem fechados em universos separados, e que as percepções geradas a partir de suas experiências cotidianas particulares (positivas ou negativas) são influenciadas por contextos locais e globais, possibilitando que cada indivíduo

¹ Todos nacemos en comunidades de vida que son además comunidades de sentido porque nos van a dar instrumentos para dar sentido a la realidad de nuestro entorno. (p. 2)

² Sáez (2005, p. 32), ao citar diversas formas de classificar a cultura, identifica um tipo de cultura ligada a capacidade/incapacidade, que consideramos uma maneira encontrada pelo autor para definir a cultura da pessoa com deficiência, mas sem nomear esse grupo diretamente, não aprofundando essa colocação. Sin embargo, ninguna de estas definiciones metafóricas de cultura es totalmente satisfactoria; hay que considerar la inclusión de “la cultura como edad”, “la cultura como género”, “la cultura como profesión”, “la cultura como capacidad/discapacidad” y muchas otras”;

³ “la cultura como objeto y la cultura como un entorno cerrado, ideas claves de la percepción de la cultura como diferencia.” (2005, p. 25);

possa constituir-se como portador de repertórios culturais e trajetórias diferentes. Canclini (2009) enfoca como as relações sociais estabelecidas no decorrer da vida, assim como os contextos em que elas se dão, influenciam na formação da identidade do indivíduo: "É preciso analisar a complexidade que assumem as formas de interação e de recusa, de apreço, discriminação ou hostilidade em relação aos outros, nessas situações de confrontação assídua" (p.44).

Portanto, a concepção que deve direcionar toda a prática museológica para a diversidade, precisa considerar que cada sujeito integrante de um grupo social específico, traz consigo uma pluralidade de pontos de vista, que são somados à sua cultura específica, em função de sua participação em outras culturas simultaneamente, gerando inúmeras combinações que não são abarcados por critérios fixos.

2. Definindo conceitos: multiculturalismo, pluriculturalidade, interculturalidade.

Saéz (2005) aponta três conceitos (multiculturalismo, pluriculturalidade e interculturalidade) que representam os três planos da cultura. Define multiculturalismo como:

Assim, multiculturalismo é o conceito que descreve uma situação (nacional, regional, comunitária) das culturas em questão. Portanto, cada país, região, comunidade ou grupo é multicultural por definição, já que culturas diferentes interagem simultaneamente em qualquer um desses planos (tradução livre)⁴.

Em relação à pluriculturalidade, o mesmo autor define:

A pluriculturalidade é uma característica cognitiva pessoal (...). Também usamos diferentes repertórios culturais em diferentes situações. (...) o indivíduo, como resultado de suas experiências em diferentes comunidades, participa de múltiplas culturas que lhe permitem construir, em um processo complexo de apropriação e recriação (...) sua própria cultura interna, se configura como tal o indivíduo pluricultural (tradução livre)⁵.

Referindo-se a interculturalidade, explicita:

(...) Interculturalidade, finalmente, pode ser descrita em termos estáticos e dinâmicos: é estaticamente descrito quando usado para enunciar uma situação de comunicação em que são colocados em contato dois (ou mais) indivíduos que se percebem uns aos outros

⁴ Así, la multiculturalidad es el concepto que describe una situación (nacional, regional, comunitaria) de culturas en contacto. Por consiguiente todo país, región, comunidad o grupo es multicultural por definición puesto que diversas culturas interactúan simultáneamente en cualquiera de estos planos.

⁵ La pluriculturalidad es un rasgo personal cognitivo (...). También usamos diferentes repertorios culturales en diferentes situaciones. (...) el individuo, como resultado de sus experiencias en distintas comunidades, participa de múltiples culturas que le permiten construir (en un complejo proceso de apropiación y recreación (...)) su propia cultura interna, se configura así o individuo pluricultural. (Saéz, 2005, p. 32);

como pertencentes a culturas diferentes, se descreve dinamicamente quando é utilizado para descrever os mecanismos que estão em operação na interação comunicativa: especialmente, de modo que essa comunicação seja eficaz (tradução livre).⁶

Consideramos o termo “multicultural” a partir de uma concepção mais alargada, em função da nossa compreensão do conceito de cultura, de forma a abranger uma ampla gama de grupos sociais não étnicos que, por múltiplas razões foram excluídos ou marginalizados de uma participação ativa e igualitária da sociedade. Segundo Kymlicka (1996) esse uso é particularmente predominante nos Estados Unidos, onde defensores de um currículo “multicultural” empenham-se para reverter a exclusão histórica de grupos como as pessoas com deficiência, gays e lésbicas, mulheres, da classe trabalhadora, os ateus e outros.

Compreendemos, a partir dos conceitos abordados que, para que se consiga desenvolver ações inclusivas nos museus, com base na percepção de cultura descrita, será necessário minimizar o etnocentrismo que naturalmente tem levado as instituições a interpretar as práticas culturais de grupos específicos com base em seus próprios critérios, ou com base em critérios padronizados. O esforço para compreender o Outro em suas especificidades tornará mais fácil, eficaz e enriquecedora a experiência de contato para ambas as partes.

3. O conceito de Interculturalidade e seus diversos níveis

A compreensão normalmente difundida sobre conceito de interculturalidade, é de que se relaciona com a questão das imigrações, ou com povos indígenas, ou com minorias étnicas específicas, não sendo reconhecida como uma concepção relevante para a constituição de comunidades inclusivas. A Interculturalidade possui como fundamento os princípios inclusivos e se destina a sociedade como um todo, os quais envolvem convivência democrática e a promoção da unidade na diversidade.

Giménez (2009) esclarece que o termo interculturalidade surgiu no campo da educação e propagou-se paulatinamente para diversas áreas, tais como as que tratam dos processos comunicacionais, novas áreas de mediação, modelos de integração e convivência social etc.). Pode-se considerar que o termo se originou em decorrência das carências identificadas nos conceitos de multiculturalidade e multiculturalismo, a partir do reconhecimento de que não contemplavam uma reflexão sobre os processos sociais, nem consideravam a busca por criar proposições para novas sínteses socioculturais. A expressão multiculturalismo passou a ser entendida como um sinônimo de pluriculturalismo, tal como uma fotografia, um close de uma determinada sociedade, na qual a presença de várias culturas pode ser identificada coexistindo num mesmo espaço geográfico. Ao especificar as demandas que deram origem ao interculturalismo, Malgesini e Giménez (2000) declaram:

⁶ (...) La interculturalidad, por ultimo, se puede describir en términos estáticos y dinámicos: se describe en términos estáticos y dinámicos: se describe estaticamente cuando se utiliza para describir una situación comunicativa en la que se ponen en contacto dos (o más) individuos que si perciben el uno al otro como pertenientes a distintas culturas, se describe dinámicamente cuando se utiliza para describir los mecanismos que se ponen en funcionamiento en esa interacción comunicativa: especialmente, para que esa comunicación sea efectiva. (Saéz, 2005, p. 33).

Foi necessário descrever com maior precisão a interação rica e conflituosa entre esses segmentos socioculturais. Por outro lado, e não mais no nível do que é, mas o que deveria ser, para fazer uma proposta de uma sociedade multicultural no sentido da convivência de todas as formas de vida, comportamento e cognição (...) ⁷

De forma objetiva, Giménez (2003 apud 2009, p. 40) destaca outro aspecto importante da interculturalidade, identificando-a como:

nova expressão dentro do pluralismo cultural que, apesar de não enfatizar só a diferença, mas também o comum, promove uma práxis que gera igualdade, liberdade e interação positiva em relacionamentos entre sujeitos individuais ou coletivos culturalmente diferenciados ⁸.

Essa concepção não deve direcionar apenas questões relativas às atividades de mediação, mas implica em mobilizar mudanças estruturais nas instituições. Nesse sentido, para que os museus se constituam como instituições interculturais devem ser considerados os seguintes aspectos: primeiramente, o reconhecimento da diversidade humana; em segundo lugar, a existência de um contexto democrático e participativo; em terceiro lugar, a constituição de processos e espaços permanentes de estímulo a interação, convivência e comprometimento fundamentados em valores inclusivos. Esses aspectos são considerados basilares para a consolidação dos relacionamentos sociais existentes, tais como: confiança, reconhecimento, comunicação mútua e efetiva, diálogo e debate, aprendizagem e troca, regulação pacífica do conflito, cooperação e convivência.

Certas nuances do conceito de interculturalidade precisam ser compreendidas para que possamos identificar os princípios que o caracterizam. Para Palanca (2001) a perspectiva de interculturalidade representa um avanço em relação ao multiculturalismo, já que este, de uma forma geral, refere-se à presença, no mesmo lugar, de diferentes culturas sem que tenham estabelecido, necessariamente, uma relação ou que estivessem com relações conflitantes. O multiculturalismo apresenta como única proposição a defesa da liberdade e a igualdade das culturas, demandando da sociedade apenas uma atitude de respeito e tolerância, tomando a necessidade de reconhecimento apenas como uma atitude complementar. Diferentemente, a interculturalidade demanda, além do respeito e do reconhecimento, não importando a forma de governo existente, considerar que cada membro da sociedade, seja qual for a sua cultura, tem a capacidade de contribuir com seu repertório particular para o desenvolvimento da sociedade.

⁷ Se ha visto necesario describir más acertadamente la rica y conflictiva interacción entre dichos segmentos socioculturales. Por otra parte, y ya no en el plano de lo que es sino de lo que debe ser, para poder hacer una propuesta de sociedad pluricultural en el sentido de convivencia de todas las formas de vida, de conducta y cognición, parecía también necesario un término que reflejara que esa armonía suponía una interacción conflictiva pero regulada, tensa pero controlada. (2003a, p. 174 apud Giménez, 2009, p. 40).

⁸ «nova expressió dins del pluralisme cultural que, tot i afirmar no única mental lò diferent sino també allò comú, promou una praxi generadora d'igualtat, llibertat i interacció positiva en les relacions entre subjectes individuals o col·lectius culturalment diferenciats» (Giménez, 2003a, p. 174 apud Giménez, 2009, p. 40). Giménez, C. (2003a). ¿Qué es la inmigración? Barcelona: RBA Libros (reimpressions: 2004, 2006).

Em decorrência dessa percepção, efetiva-se uma prática de contínua renegociação de papéis, espaços, a busca por discernir os valores que entrelaçam e norteiam os processos de síntese, de acordo com a dinâmica de cada sociedade. Os princípios que direcionam a constituição de processos interculturais nos servem de pontos de referência à análise da inclusão de pessoas com deficiência em museus, mas não se restringe a esse segmento, pois nos remetem a concepção ampla de inclusão, que não se limita a grupos definidos ou eleitos como mais especiais que outros, de forma hierárquica, em função das necessidades específicas que apresentam, já que são importantes para a constituição de sociedades inclusivas como um todo. Alguns princípios são destacados por Giménez (2003 apud 2009) como inspiradores para o desenvolvimento de ações inclusivas na sociedade e nas instituições sob a perspectiva intercultural: o princípio de cidadania - este, para a sua concretização demanda avaliação contínua das condições reais e efetivas de igualdade, responsabilidades, oportunidades e a luta permanente contra qualquer tipo de discriminação nos espaços dos museus; em segundo lugar, o princípio do direito à diferença - o qual abarca o reconhecimento e respeito pela identidade do sujeito em sua integralidade, e não com foco em uma carência ou incapacidade, aos seus direitos sua individualidade; em terceiro lugar: o princípio da unidade na diversidade, este se efetiva numa coesão não imposta, mas que é construída por todos e assumida de forma voluntária.

O Museu ao tomar para si tal premissa, necessita reconhecer que se torna indispensável o desenvolvimento de uma abordagem com base na igualdade, em que seus espaços sejam promotores e mediadores de diálogo e negociação entre partes diferentes. Nesse caso será indispensável o reconhecimento de todos os sujeitos integrantes do encontro como interlocutores válidos, isto é, participantes de uma relação simétrica, sem que uma das partes se perceba como dominante ou como inferiorizada em relação a outra, tanto em relações internas às instituições como externas. Muito mais do que uma concepção puramente utópica, essa concepção envolve mudanças concretas em todo o processo de gestão, comunicação, educativo e de elaboração de programas e projetos expositivos, ainda baseados em contatos isolados e esporádicos de grupos considerados minoritários e marginalizados, sem que experiências e vivências sejam compartilhadas e enriqueçam a sociedade como um todo para uma cultura de convivência na diversidade.

Para analisar o nível de competência intercultural do indivíduo ou da instituição, foi desenvolvido por Hammer (2012) um Inventário de Desenvolvimento Intercultural (IDI) e o Guia de Desenvolvimento do IDI para auxiliar os profissionais de instituições de caráter educacional a alcançar uma maior capacidade de mudança na perspectiva cultural e na adaptação comportamental diante das diferenças culturais. O IDI apresenta uma estrutura teórica que permite mensurar o Continuum do Desenvolvimento Intercultural (CDI), no âmbito individual ou institucional. O IDI é utilizado por indivíduos e instituições de diversas disciplinas acadêmicas, assim como por variados seguimentos de organizações e indústrias, com o objetivo de determinar o nível de competência intercultural.

Como base para a análise de competência intercultural dos indivíduos e dos museus participantes da presente pesquisa, utilizamos os indicadores elaborados por Hammer (2012) no Continuum de Desenvolvimento Intercultural (CDI). Esses indicadores serviram como direcionadores para a elaboração do questionário on-line

e das entrevistas. Eles oferecem conceitos e princípios que nos auxiliaram a identificar os níveis de competência intercultural vigentes no contexto das instituições e as percepções que moldam as práticas voltadas para a inclusão e diversidade.

De acordo com o mesmo autor citado, ao utilizar o IDI para identificar os níveis de competência intercultural de uma instituição, as entrevistas (individuais ou em grupo de foco) são direcionadas para avaliação das áreas que apresentem objetivos transculturais, e que seja central em sua atuação a presença de desafios e incidentes (interculturais) envolvendo a forma como as pessoas transitam por entre diferenças e similaridades culturais. Quando utilizado em um grupo de profissionais específico, os resultados das entrevistas fornecem informações relevantes sobre como o perfil de IDI dos seus membros efetiva-se em seus planos de competência intercultural enquanto vivem/trabalham com pessoas num contexto de diversidade.

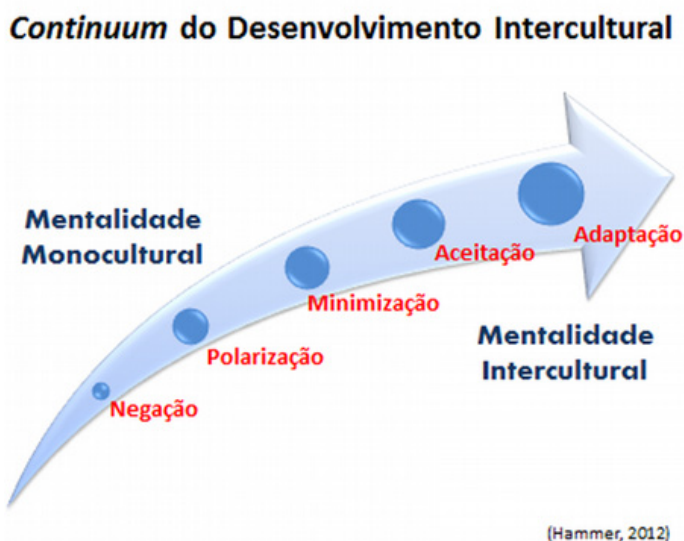


Figura 01 – Representação do Continuum de Desenvolvimento Intercultural

O Continuum do Desenvolvimento Intercultural (CDI) apresenta uma estrutura teórica que parte das mentalidades mais monoculturais de Negação e Polarização, passando pela orientação transicional de Minimização, até abarcar as mentalidades interculturais ou globais de Aceitação e Adaptação. Segundo Hammer (2012, p. 112) “a capacidade de transformar profundamente a perspectiva cultural e de comportar-se de modo a transpor as diferenças culturais é alcançada plenamente quando um indivíduo mantém uma perspectiva de Adaptação”⁹ ..

A constituição do conceito que define a orientação de Minimização transita da categorização original, na qual era compreendida como etnocêntrica (monocultural), para a categoria de etnorelatividade¹⁰ . No entanto, na elaboração do

⁹ The capability of deeply shifting cultural perspective and bridging behavior across cultural differences is most fully achieved when one maintains an Adaptation perspective (Hammer, 2012, p. 118).

¹⁰ Hammer (2012).

IDI reconheceu-se que a Minimização também não é etnorelativa (ou seja, esse pensamento não é intercultural/global), já que ao enfatizar a identificação de similaridades entre grupos diversos tende a mascarar a identificação de diferenças culturais, “pois não é totalmente intercultural na identificação de padrões mais profundos das diferenças culturais e na habilidade de responder apropriadamente a essas diferenças”¹¹ (Hammer, 2012, p. 120). Desta forma, a Minimização agora é reconhecida como uma orientação transicional entre concepções monoculturais e interculturais.

A Minimização pode assumir uma das seguintes formas: (a) o foco nas similaridades devido ao limitado autoconhecimento cultural ou pouco conhecimento da realidade que o cerca. Essa percepção é mais comumente experienciada por grupos dominantes em uma comunidade cultural – como exemplo podemos citar a expressão “para mim todos são iguais, não existem diferenças!”; (b) a ênfase nas similaridades como uma estratégia deliberada para transitar por valores e princípios definidos pelo grupo culturalmente dominante, o que é mais comumente experienciado por membros de grupos não dominantes que coexistem em uma grande comunidade cultural. Podemos exemplificar essa descrição com a expressão: eu danço como a música toca! “Minimização como uma estratégia” pode ter um valor de sobrevivência para membros de culturas não dominantes. Quando a Minimização existe na perspectiva da cultura dominante institucional, a diversidade muitas vezes “não é ouvida”.

Segundo Hammer (2012) as mentalidades de Negação e de Polarização são de natureza monocultural em sua orientação e refletem a perspectiva de que “a própria cultura de um indivíduo é o centro da realidade”¹². As mentalidades interculturais/globais de Aceitação e de Adaptação expressam flexibilidade e uma maior capacidade de mudança de perspectiva e de adaptação do comportamento, em relação aos novos contextos que afetam sua vida. Indivíduos com mentalidade de Aceitação e de Adaptação compreendem “que os padrões de sua própria cultura não são mais centrais para a realidade do que os de qualquer outra cultura”¹³ (Bennett, 1993 apud Hammer, 2012). Entre as mentalidades interculturais/globais de Aceitação e de Adaptação e as perspectivas monoculturais de Negação e de Polarização está localizada a orientação transicional de Minimização.

A mentalidade de Negação deixa transparecer uma menor capacidade de entender e responder adequadamente às diferenças culturais. Indivíduos que apresentam uma orientação de Negação, geralmente, não estão abertos a reconhecer diferentes percepções e comportamentos como “culturais” e ligados à identidade do sujeito. Uma orientação de Negação é característica de indivíduos e instituições que possuem vivência limitada com outros grupos culturais e desta forma tendem a utilizar-se de estereótipos e de generalizações para referenciar sobre o Outro diferente ou “estranho”. Esse tipo de orientação tende a estar mais relacionada a sujeitos integrantes de uma cultura dominante, pois eles possuem

¹¹ yet it is also not fully intercultural in its recognition of deeper patterns of cultural difference and the ability to appropriately respond to these differences. (Bennett, 2004; Hammer, 2009a, 2011; Hammer et al., 2003 apud Hammer, 2012, p. 120).

¹² “one’s own culture is central to reality” (Bennett, 1993, p. 30 apud Hammer, 2012).

¹³ “no any more central to reality than any other culture”. (Bennet, 1993, p. 46 apud Hammer, 2012, p. 120).

mais oportunidades de permanecerem relativamente isolados da diversidade cultural.

A Polarização é uma outra orientação que apresenta uma mentalidade julgadora que percebe as diferenças culturais numa perspectiva de “nós contra eles”. Em alguns contextos ela pode assumir a forma de “Defesa”, tal como se o seu modo de pensar e agir no mundo fossem superiores às dos outros; ou na forma de “Inversão”, em que posso considerar que outras culturas são melhores ou superiores que a minha”. Na condição de “Defesa”, as diferenças culturais são muitas vezes percebidas como ameaçadoras ao modo de agir da cultura do sujeito ou da instituição, gerando à ideia de ordem e controle nos espaços. Segundo Hammer (2012) quando a Polarização está presente numa instituição, a diversidade é geralmente considerada “desconfortável”.

Aceitação e Adaptação são consideradas por Hammer (2012) como mentalidades interculturais/globais. Na Aceitação, indivíduos reconhecem e apreciam os padrões de diferenças e similaridades em seus próprios modos de viver e se relacionar com o mundo quando em contato com a diversidade. Um sujeito com uma orientação de Aceitação é capaz de compreender como um padrão de comportamento é coerente dentro de um contexto social específico e na relação do sujeito com sua comunidade cultural diferente. A Aceitação “envolve maior autorreflexão, onde um é capaz de perceber o outro como diferente de si mesmo, mas ainda assim igualmente humano”¹⁴ (p.123). Quando a Aceitação está presente no contexto institucional, a diversidade é compreendida e não recebida com desconfiança.

Segundo Hammer (2012) a Adaptação é uma orientação capaz de mudar a perspectiva cultural entre sujeitos com identidades diferenciadas e o comportamento forma efetiva e autêntica em relação a diferenças de ser e de viver. Ela consiste em transitar culturalmente por diversas comunidades e identidades, além de possuir um elevado repertório de estruturas e costumes culturais para utilizar ao conciliar semelhanças e diferenças. Para aqueles na Adaptação, a competência intercultural significa adequação de performance. Quando uma mentalidade de Adaptação está presente na instituição, a diversidade é “valorizada e compreendida”.

4. Realizando o diagnóstico

4.1 Questionário *online*

Os resultados descritos neste artigo abordam uma temática específica e integram parte da pesquisa, que apresenta um caráter quantitativo. Consistiu na aplicação de um questionário *online* contendo 48 questões, entre 74 profissionais de museus que atuavam nas cidades do Rio de Janeiro e São Paulo, nas mais diversas funções.

Para este trabalho, nos propusemos a focar o Continuum de Desenvolvimento Intercultural, por meio da abordagem de atitudes e percepções sobre temas referentes

¹⁴ Acceptance “involves increased self-reflection in which one is able to experience others as both different from oneself yet equally human” (Hammer, 2009a, p. 209 apud Hammer, 2012, p. 123)

à inclusão, tais como: interculturalidade, acessibilidade e diversidade. Por último esses resultados são comparados de forma a nos fornecerem o nível de envolvimento, de conscientização e mesmo de contraditoriedade presente nas afirmativas dos participantes.

Atitude é uma característica dos sujeitos que está relacionada ao conjunto de crenças sobre alguma temática e sua resposta em relação a isso. Consideramos que mensurar atitude se torna relevante "pelo fato de que este conhecimento é útil na compreensão do comportamento das pessoas, no entendimento da forma como tomam decisões e no conhecimento do modo como se organizam em grupos (Lucian, 2016, p. 15)

As respostas foram padronizadas e avaliadas para a construção de uma escala de atitudes, sendo escolhida para isso a escala Likert. Esse instrumento visa verificar o nível de concordância do sujeito com uma proposição que apresenta uma alternativa favorável ou desfavorável, positiva ou negativa em relação a um objeto psicológico (Miranda *et al*, 2009).

Baseados nesta escala, composta por cinco (5) opções, os participantes podem especificar o seu nível de concordância ou discordância com a afirmativa proposta, escolhendo entre as seguintes respostas:

- 1-Totalmente em desacordo;
- 2-Bastante em desacordo;
- 3-Algumas vezes de acordo e outras em desacordo;
- 4-Bastante em acordo;
- 5-Totalmente de acordo.

Os dados da pesquisa foram analisados por meio do programa SPSS, que consiste num software aplicativo (programa de computador) do tipo científico, utilizado pela Faculdade de Psicologia e Ciências da Educação da Universidade de Coimbra (UC) para a realização de pesquisas estatísticas¹⁵.

As questões propostas no questionário online foram aprofundadas posteriormente nas entrevistas presenciais realizadas com os profissionais de museus que desenvolviam projetos com foco na acessibilidade e inclusão.

¹⁵ Parte da pesquisa foi realizada também com profissionais de museus de Portugal, no decorrer do doutorado sanduíche, com apoio da Capes.

Tabela 1 – Nível de Negação

NEGAÇÃO			
		12- O museu é um espaço social de contemplação e exige um comportamento apropriado ao qual os visitantes devem procurar se ajustar.	28- Considero importante que a PcD se esforce para superar suas dificuldades para que possa melhor aproveitar a visita ao museu.
N	Válido	74	74
	Ausente	0	0
Média		2,78	2,32
Mediana		3,00	2,00
Modo		3	1
Variância		1,350	1,647
Intervalo		4	4
Mínimo		1	1
Máximo		5	5

A tabela 01 apresenta as questões correlatas 12 e 28 de forma a confirmar o nível de Negação nas concepções dos profissionais em relação às Pessoas com Deficiência. As respostas consideradas mais favoráveis seriam as 1 e 2. Na questão 28, a maior concentração aparece na resposta 1 (33,8%) e em equivalência nas respostas 2 e 3 (25,7%), confirmando uma contradição com a pergunta 12, que apresenta maior concentração na resposta 3 (43,2%) demonstrando que essas concepções ainda não estão claras para os profissionais. A diluição das respostas pode ser confirmada através do desvio padrão de valor significativo (1,350/1,647), pois está acima de 1.

Tabela 2 – Nível de Polarização

POLARIZAÇÃO				
		14- Os museus têm de manter o seu nível de excelência e de qualidade e as ações propostas são aquelas possíveis e destinadas a segmentos capazes de delas usufruir.	34- A criação de ambientes separados, conteúdos e recursos específicos direcionados a grupos determinados de PcD são próprios de museus que se reconhecem como inclusivos.	24- O museu para ser inclusivo deve priorizar um grupo ao qual deve ser direcionado o atendimento, os recursos de acessibilidade e materiais de apoio, com base no tipo de deficiência.
N	Válido	74	74	74
	Ausente	0	0	0
	Média	2,80	3,05	2,82
	Mediana	2,50	3,00	3,00
	Modo	1	3	3
	Variância	2,547	1,723	1,982
	Intervalo	4	4	4
	Mínimo	1	1	1
	Máximo	5	5	5

A Tabela 02 enfoca o nível de Polarização que exemplifica uma defesa da estrutura e dos valores tradicionais institucionais em oposição a outras perspectivas. Podemos observar um elevado nível de dispersão e incerteza nas respostas, principalmente na questão 14. As questões correlatas destacam práticas presentes nos museus que, apesar de tentarem passar um contexto de inclusão, mascaram uma intenção de controle da diversidade e demonstram a falta de compreensão plena dos princípios inclusivos.

Na questão 34, os resultados considerados positivos são as respostas 1 e 2, mas as respostas 3 (31,1%) e 4 (24,3%) confirmam a manutenção do modelo integracionista como direcionador de práticas nos museus.

Na questão 24, os resultados considerados positivos são as respostas 1 e 2, porém as respostas 3 (27,0%) e 1 (25,7%), mais os números apresentados nas respostas 4 e 5 (16,2%) indicam uma tendência ao deslocamento para uma perspectiva negativa.

A estratégia inicial de desenvolvimento da competência intercultural para instituições na Polarização envolve primeiramente, auxiliar seus profissionais a reconhecer quando estão enfatizando demais as diferenças sem realmente buscar entendê-las em sua profundidade; e, em seguida, ajudá-los a descobrir semelhanças e a adotar uma postura menos avaliativa e comparativa para a compreensão das diferenças.

Tabela 03 – Nível de Minimização

MINIMIZAÇÃO			
		15- Para os museus todas as pessoas são iguais, todos têm as mesmas oportunidades, sendo mais importante considerar o que as pessoas têm em comum do que o que as diferencia.	40- As atividades sensoriais disponibilizadas pelo museu são suficientes para tornar os conteúdos das exposições acessíveis.
	Válido	74	74
	Ausente	0	0
	Média	2,80	2,12
	Mediana	3,00	2,00
	Modo	3	1
	Variância	1,350	1,647
	Intervalo	4	4
	Mínimo	1	1
	Máximo	5	5

A Tabela 03 exemplifica o nível de Minimização que se caracteriza por seu caráter transitório, entre uma perspectiva monocultural e etnocêntrica em relação a outra de caráter etnorelativa e global, envolvendo o desenvolvimento de um pensamento crítico. As respostas consideradas mais favoráveis correspondem a 1 e 2. Selecionamos uma prática representativa de caráter padronizado, muito comum entre as instituições culturais, que supõe uma condição de igualdade de acesso para todas as Pessoas com Deficiência, ignorando contextos de desigualdade

presentes na sociedade. A resposta 1 apresenta maior concentração (37,8%), seguida da 2 (28,4%) com tendência negativa para a resposta 3 (23,0%) demarcam a existência de um pensamento crítico sobre a prática, embora com um índice alto de dispersão, considerando que outras variáveis devem ser levadas em conta na comunicação com a Pessoa com Deficiência. Na Questão 40, a resposta 3 apresenta maior concentração (46,8%), seguida da 2 (36,2%). Nesse caso fica evidenciado uma percepção em processo de transição, ao demonstrar uma adesão relativa ao padrão de atendimento proposto, mas que também considera que outras variáveis devem ser levadas em conta na comunicação com a Pessoa com Deficiência.

Seguindo o pensamento de Hammer (2012) a estratégia de desenvolvimento da competência intercultural nas instituições museológicas para a Minimização é aumentar o autoconhecimento cultural de forma crítica, incluindo conscientização sobre poder e privilégio de determinadas classes e segmentos sociais em detrimento de outros.

A nível de Minimização pode ser observado com frequência nas práticas educativas, quando o ponto de partida para o planejamento e estratégias tem como base a generalização das identidades e uniformização dos grupos sociais, considerando uma pretensa condição de igualdade, como forma de exercer controle sobre a diversidade que acessa o museu. É preciso reconhecer a diversidade que existe dentro da diversidade e não estabelecer modelos de nivelamento definidos previamente pela instituição que uniformizem grupos sociais, sem considerar os interesses e histórias, trajetórias particulares, segmentando atendimentos, estratégias e percursos.

Tabela 04 – Nível de Aceitação

ACEITAÇÃO					
	16- Representa um ganho para o museu comprometer-se como espaço de convivência, de reconhecimento e de reflexão sobre a diversidade de indivíduos, grupos e culturas.	20- Para garantir a plena participação de pessoas com deficiência, é preciso identificar as necessidades e interesses específicos.	33- É possível que o museu atenda a cada indivíduo ou grupo de acordo com suas características e necessidades específicas, possibilitando um ambiente de acolhimento e respeito.	39- O museu em que trabalho busca oferecer ambientes e vivências de igual qualidade para todas as pessoas que o visitam, independentemente de sua condição ou necessidade específica.	43- A promoção da acessibilidade é uma preocupação contínua da Gestão do museu no qual trabalho.

N	Válido	74	74	74	74	74
	Ausente	0	0	0	0	0
Média		4,85	4,59	4,30	3,32	3,12
Mediana		5,00	5,00	5,00	3,00	3,00
Modo		5	5	5	3	3
Variância		0,238	0,491	0,979	1,592	1,369
Intervalo		3	4	4	4	4
Mínimo		2	1	1	1	1
Máximo		5	5	5	5	5

A Tabela 04 inter-relaciona o nível de Aceitação com outras questões correlatas, que destacam o aspecto da flexibilização tanto no âmbito da atuação profissional como institucional. As questões 39 e 43 destacam as práticas que se efetivam nas instituições, e busca identificar se os valores são correspondentes. Na questão 20 a maior adesão está localizada nas respostas 5 (67,6%) e 4 (27,0%) Na questão 33 aparecem em destaque as mesmas respostas 5 (55,4%) e 4 (27,0%) destacam o desenvolvimento de uma consciência, porém esses valores não se mantêm nas questões 39 e 43, nas quais surgem uma dispersão maior nas respostas, confirmadas pela ampliação do Desvio Padrão (1,592 e 1,369). Na questão 39, a maior concentração está na resposta 3 (37,8%) indicando que essa não é uma prática assumida plenamente nas instituições, seguida pela resposta 5 (24,3%). Na questão 43 a maior concentração está na resposta 3 (40,5%) que indica uma incerteza em relação a gestão, mas não se pode desconsiderar a frequência na resposta 4 (21,6%) que indica uma melhora para o positivo.

A estratégia de desenvolvimento da competência intercultural para a Aceitação é ajudar aos profissionais de museus a envolverem-se em interações interculturais para adquirirem mais conhecimento sobre diferenças culturais, além de obterem habilidades de adaptação para lidar com essas diferenças.

O nível de Aceitação indica mudanças nas percepções e práticas dos museus, na medida em que se criam ambientes de compartilhamento, avançando para além da ideia de respeito para a apreciação das diferenças e a busca por aprender mais sobre a cultura do Outro de forma a reconhecer o valor da sua história e tradições, e o sentido de suas práticas, interesses e necessidades. Dessa forma, preconceitos e estereótipos são eliminados e o contato entre grupos com vivências diferenciadas passa a ser reconhecido como um fator de ampliação de conhecimento para a instituição e de desenvolvimento para a sociedade.

Tabela 05 – Nível de Adaptação

ADAPTAÇÃO					
		13- Para garantir a participação de cada indivíduo e dos diversos segmentos da sociedade é fundamental que o museu flexibilize metodologias, estruturas e práticas	27- Na organização de uma atividade, deve-se levar em consideração a possibilidade de haver pessoas com diferentes tipos de deficiência.	29- Antes de propor uma atividade ou percurso de visita é necessário levar em consideração os interesses e repertório pessoal da PcD.	48- Um museu inclusivo deve garantir a participação de todas as pessoas, de forma igualitária, com conforto e autonomia.
N	Válido	74	74	74	74
	Ausente	0	0	0	0
	Média	4,66	4,78	4,36	4,81
	Mediana	5,00	5,00	5,00	5,00
	Modo	5	5	5	5
	Variância	0,391	0,281	0,838	0,265
	Intervalo	3	2	4	2
	Mínimo	2	3	1	3
	Máximo	5	5	5	5

A Tabela 05 propõe-se uma análise das questões correlacionadas 13, 27, 29, 48, em que são consideradas positivas as respostas de valor 4 e 5. A questão 27 enfoca a elaboração de um planejamento de ações visando a Diversidade, apresentando grande concentração na resposta 5 (83,8%). A questão 29 remete ao reconhecimento da pessoa com deficiência na sua integralidade e um distanciamento do modelo médico, ao apresentar maior concentração na resposta 5 (56,8%) e 4 (29,7%). A questão 48 se relaciona com o conceito de acessibilidade em toda a sua amplitude, apresenta significativa concentração nas respostas 5 (86,5%). O índice de Desvio Padrão é baixo e permite identificar uma maior consciência da necessidade de transformação como um todo abarcando estruturas, métodos e práticas com vistas a constituição de museus mais acessíveis.

A estratégia de desenvolvimento da competência intercultural para a Adaptação nos museus consiste em ampliar o conhecimento sobre diferenças culturais do indivíduo e desenvolver ainda mais as habilidades de adaptação para lidar com essas diferenças. Outra estratégia de aumento de competência é promover mediações entre dois ou mais grupos culturais que estejam tendo problemas ou desentendimentos, para assim encorajar relações mais produtivas. A missão geral para indivíduos na Adaptação é aprofundar ainda mais seu entendimento dos padrões culturais de diferenças e incorporar estratégias de adaptação ao interagir com diversidades culturais.

O nível de Adaptação evidencia a ocorrência de mudanças na perspectiva cultural dos sujeitos e instituições, gerando estruturas mais flexíveis, a partir dos repertórios adquiridos nas trocas de saberes e vivências.

4.2 Entrevistas: A concepção dos profissionais sobre o conceito de Interculturalidade

1º diálogo: Função – Gestor de Museu

MBR2a¹⁶ : Porque eu acho que quando você fala de inclusão, eu pensando assim: que é... Muitas das ações que estão sendo feitas eu... (Pausa) eu fico pensando se realmente deveriam ser feitas da forma que estão (pausa) sendo. Porque é... Muita coisa é feita assim, pra um público específico. "Ah, então vamos trabalhar com deficiente visual com essas ações e tal, nós temos um espaço que tem esculturas táteis. (...) "Tá" programado pra maio aqui uma espécie de laboratório de fotografia aqui com um grupo, é... de pessoas esquizofrênicas. (...) Mas, conversando com a pessoa ... vamos abrir pra todo mundo? Mas abre pra todo mundo... Se eu quiser participar eu posso participar, por que não?...Eu acho que essa coisa da inclusão... (...) não pode só passar pelo projeto que só incluam esse grupo, determinado grupo...

2º diálogo

P: Imagino. E como é que... Você tocou em um ponto muito interessante, né. É... A mulher nordestina, chegando numa instituição que já tem uma estrutura, profissionais com muito tempo, outros mais recentes, mas que tem um cenário ali já mais ou menos definido. Você é um exemplo que entra nesse diálogo intercultural. Uma outra cultura em um espaço diferente...

MBR2b:[Sim, outra cultura]

P: O próprio exemplo, não é? Como é que você sentiu esse processo?

MBR2b: Então aqui o que é que eu percebo: não fui maltratada em nenhum momento, fui bem recebida, porém com um certo afastamento. Então, por exemplo, eu fiz um grande esforço pra participar, pra ficar mais íntima do pessoal da Museologia. Porque eu quero, quero aprender, quero trabalhar mais na área de Museologia, quero montar uma exposição, como se pensa uma exposição. (...) Eu queria aprender um pouco mais, mas eu sinto uma... É... Resistência... (Pausa) uma resistência. Uma pessoa de fora, assim... Eu... Tem algumas decisões que eu acho que eu poderia "tá" participando, ajudando, e eu não "tô". Simplesmente não "tô". (Pausa) Mas aí, tem que ter paciência. né?

Fairclough (2001), aborda em sua análise sobre o processo em que se dá a mudança discursiva. Podemos observar no primeiro diálogo a origem e a motivação imediata de mudanças nos eventos discursivos, que se concentra na

16 Os códigos de identificação foram elaborados para proteger a identidade dos entrevistados. Nesse caso MBR identifica que se trata de um museu brasileiro, o número seguinte identifica qual a instituição pesquisada e a letra minúscula seguinte identifica a ordem dos profissionais entrevistados.

problematização das convenções entre aqueles que produzem ou interpretam esses conceitos. O gestor aborda o conceito de Inclusão e suas contradições questionando a forma como é entendido e aplicado, buscando questionar perspectivas contraditórias que foram sendo naturalizadas, e estabelecer novas relações e práticas no atendimento de públicos diversos e sugerir novas combinações, utilizando-se de uma abordagem de maior familiaridade: ““Tá” programado pra maio aqui uma espécie de laboratório de fotografia aqui com um grupo, é... de pessoas esquizofrênicas. (...) Mas, com a pessoa ... vamos abrir pra todo mundo?”

O segundo diálogo tem como foco as relações internas da instituição e a hierarquização das relações que se interpõem como barreiras ao estabelecimento de processos inclusivos. O autor destaca que grande parte do discurso se baseia na luta hegemônica que ocorre em instituições específicas e não de forma ampliada numa dimensão nacional, nesse caso, entre blocos de profissionais e departamentos que compõe as instituições. Em contextos em que grupos dominantes exercem poder em relação a atividades específicas acabam por definir modelos de trabalho e estabelecer alianças que fortaleçam esses arranjos. A dominação de uma determinada área normalmente se consolida pela imposição inflexível de regras, o qual o autor denomina “modelo código” de discurso, que leva em conta o discurso em termos de “concretização de códigos com molduras e classificações fortes. E a uma prática normativa altamente arregimentada” (Fairclough, 2001, p.125): “Eu queria aprender um pouco mais, mas eu sinto uma... É... resistência... (Pausa) uma resistência. Uma pessoa de fora, assim... Eu... têm algumas decisões que eu acho que eu poderia “tá” participando, ajudando, e eu não “tô”.

Na narrativa da profissional entrevistada, o ponto crítico se manifesta na repetição de algumas expressões, evidenciando que as coisas estão ocorrendo de maneira equivocada: “Porque eu quero, quero aprender, quero trabalhar mais na área de Museologia, quero montar uma exposição, como se pensa uma exposição. (...) Eu queria aprender um pouco mais, mas eu sinto uma... É... resistência. (Pausa), ...”

Os processos inclusivos demandam o desenvolvimento de uma Educação Intercultural, devem ser compreendidos de uma forma global, envolvendo a instituição como um todo, e não de forma setorializada ou destinada somente a grupos específicos da comunidade. Seus princípios devem nortear não somente ações, mais percepções e relações internas e externas.

Perotti (1997) destaca que a Educação Intercultural não pode ser compreendida, na sua relação com sociedades pluriculturais, como uma abordagem de caráter idealista, fruto da generosidade e compreensão das instituições ou de atores específicos, mas envolve a estrutura institucional, políticas e uma filosofia de trabalho que fundamentem suas relações com os mais diversos setores da sociedade, contrapondo-se a concepções educacionais centralizadoras que direcionam e reduzem a diversidade à unicidade, isto é elegendo padrões homogêneos (o que não pode ser confundida com unidade), como também ao fechamento dos grupos sobre si mesmos.

Para atingir os objetivos de estímulo à criação de novas culturas de convivência, propomos a aprendizagem das culturas de origem ou de pertencimento entre os

sujeitos e grupos sociais diversos, usuários dos espaços dos museus, o que lhes proporcionaria a abertura às mais diversas realidades, integrando também os diversos profissionais e educadores participantes dessas relações e contextos. Essas oportunidades são fundamentais para garantir a troca e mesmo a confrontação e tornar palpável a necessidade de respeitar diferentes visões e vivências, além de ultrapassar a tendência de etnocentrismo ou de dominância, presentes nos discursos das instituições educacionais, entre elas o museu. Se trata, portanto, de considerar a diversidade como motor das ações museológicas em suas mais diversas instâncias, garantindo assim a participação de grupos de pertencimento diversos em uma sociedade e de instituições democráticas e plurais.

Esses sujeitos, esclarece Perotti (2003), já não podem ser percebidos como pertencentes a um todo social, mas estão ligados às múltiplas redes que se entrecruzam em quantidade enorme de combinações possíveis, inutilizando ações educativas que tenham como base sistemas classificatórios.

Compreendemos que os setores educativos e as instituições como um todo ainda percebem a pluriculturalidade ou a diversidade da sociedade como se fosse um mosaico, nos quais os grupos sociais se apresentam em sua alteridade apenas justapostos, numa visão da cultura estática e em isolamento, ignorando a interação entre os diversos grupos e culturas. Nesse processo a cultura dominante serve como o "cimento" que integra as peças e uniformiza a diversidade, consolidando uma troca unidirecional e não relacional, consolidando padrões que os demais integrantes devem se ajustar, dando a aparência de uma falsa coesão social.

Nesse sentido consideramos ser importante para a eficácia das ações educativas abandonar o modelo dicotômico que ainda rege as ações e métodos produzidos para dar conta da sua relação com a sociedade (pessoas com deficiência x pessoas sem deficiência, autóctones x imigrantes, homossexuais x heterossexuais, idosos x jovens) e buscar descobrir e explorar os aspectos que surgem da sua interação das diversas identidades no meio social (Perotti, 1997).

Outro aspecto a ser considerado é o processo de "autonomizar as culturas" ou como abordamos anteriormente, minimização, como se a interação entre os sujeitos, grupos e comunidades se fizesse em relação de igualdade, com base numa pretensa igualdade no estatuto jurídico, cultural e político. As relações no interior de uma sociedade pluricultural supõem sempre extensos processos de negociação entre as instituições e os grupos minoritários. Os grupos interagem na desigualdade das relações de força, de uma maneira dialética: qualquer interrelação cultural implica em reivindicações conflitivas. Em relações aos museus há sempre uma comunicação direcionada para uma maioria e os reflexos dos confrontos destes padrões com o comportamento de identificação das minorias, que resultam em sentimentos de inferioridade ou rejeição aos espaços museológicos.

Se compreendemos a educação como um processo amplo e contínuo que se estende ao longo da vida e se concretiza nos mais diversos espaços de relações sociais, podemos entender a importância de uma Educação Intercultural que se fundamenta na aprendizagem baseada nas relações humanas. Continuamente o sujeito é estimulado a situar-se a si próprio, em sua convivência e interação com o Outro e demanda um processo evolutivo. A Educação Intercultural tem

como finalidade oferecer ferramentas aos sujeitos para que possam ampliar suas referências, vivenciar e usufruir plenamente da diversidade cultural do meio onde vive, por meio do desenvolvimento da sua capacidade de comunicação, inclusive em situações de conflito, nas quais as relações não estão tão perceptíveis. O sujeito percebe-se na sua alteridade na sua relação com o Outro, seu igual, numa condição de interdependência e de conflitualidade. (Perotti, 1997). Esse conhecimento não se dá de forma burocrática ou formalizada, mas na convivência.

Apesar disso as semelhanças e diferenças descobertas reconhecidas pelos sujeitos não representam o cerne da Educação Intercultural, nem se destinam a conhecer uma cultura específica, mas as relações que se constituem, e é esse aspecto que traz o enriquecimento individual, coletivo, institucional e social.

Conclusão

Apresentamos neste artigo o conceito de Interculturalidade e seus princípios, propondo que sejam incorporados aos processos inclusivos em desenvolvimento nos museus, tendo como foco as relações que se constituem no âmbito interno, como também com o público. Sem que esses princípios sejam consolidados na comunidade institucional, as ações inclusivas se darão de forma superficial, pois a compreensão sobre o processo se mantém restrita a práticas e setores, esvaziadas de significado, sem que ocorra transformação nas consciências e nas visões de mundo por meio das trocas e vivências compartilhadas.

A criação de ambientes e contextos interculturais demandam a adoção de certos princípios, como constitutivos da identidade institucional. Primeiramente a presença de sujeitos culturalmente diferentes., isto é, seu quadro de profissionais deve ser representativo da diversidade da sociedade. Em segundo lugar esses profissionais devem encontrar um ambiente democrático e participativo que estimule a convivência, o com-viver, o reconhecimento e a valorização do Outro na sua diferença, a troca de experiências, saberes, expectativas e o compartilhamento de esforços para a realização de um objetivo comum.

Alguns valores são fundamentais nesse processo e devem nortear as relações entre os sujeitos que atuam nos museus que pretendam assumir seu caráter intercultural: liberdade, respeito, igualdade e confiança. Tais valores devem se concretizar em programas e projetos que propiciem: comunicação mútua e efetiva, diálogo e debate, aprendizagem e troca, regulação pacífica do conflito, cooperação e convivência. Além disso, é preciso que se reconheça que cada elemento da comunidade, seja qual for a sua cultura, sua formação, sua área de atuação e suas limitações, tem a capacidade de contribuir com seu repertório particular para o desenvolvimento institucional e da sociedade como um todo.

Sem que esse posicionamento seja assumido internamente, inevitavelmente incongruências serão notadas na dimensão metodológico/prático da relação com o público e até com os não-públicos, prevalecendo os discursos sem o valor da experiência, distantes da realidade das pessoas e que não promovem reflexões críticas.

Esse processo não se efetiva sem que seja implementada a Educação Intercultural, de maneira que abarque a comunidade institucional na sua totalidade,

compreendendo o processo educativo como inerente a existência humana desde o seu nascimento, na medida em o sujeito não se reconheça como pronto e acabado, mas como um ser em transformação contínua na relação com seu ambiente e com os outros. Além disso, torna-se indispensável a promoção de momentos de interação entre sujeitos e grupos sociais de culturas diferenciadas, abandonando as práticas segregadoras e segmentadas, propiciando comunicação efetiva, por meio da qual as pessoas possam descobrir semelhanças e diferenças através das tradições, histórias e trajetórias compartilhadas.

O Continuum de Desenvolvimento Intercultural é uma ferramenta que possibilita que nos debrucemos sobre o processo de mudança das consciências, tendo como ponto de partida as atitudes e concepções dos profissionais de museus e, como referência, os níveis evolutivos definidos no modelo de análise, transitando de concepções monoculturais até concepções mais globais. Porém, essa ferramenta não se limita a apresentar um modelo de diagnóstico, mas propõe ações que possam gerar mudanças, de forma a produzir ambientes e culturas mais inclusivas e aptas a lidar com a diversidade.

Cabe aos museus, a partir do processo de autoavaliação, tomarem consciência do quanto consideram sua cultura institucional, seus saberes e discursos como mais relevantes que outros, de forma a ignorar ou negar outras visões de mundo e formas diferenciadas de se relacionar com o ambiente e de experimentar a vida. Seguindo essa perspectiva muitas instituições adotam normas e padrões de comportamento e acolhimento pré-determinados, com base em generalizações, sem que a prática da escuta seja reconhecida como a primeira etapa do processo de comunicação. Podemos observar que instituições no nível de Negação buscam manter uma certa distância de outros grupos culturais ou segmentos específicos, não investindo nos processos de mediação ou terceirizando a responsabilidade sobre a experiência de visitação, isentando-se desse momento, não mostrando interesse por conhecer os valores e hábitos de grupos sociais diversificados.

Outra etapa para a constituição de uma competência intercultural nos museus consiste em avaliar criticamente seus próprios discursos e as concepções que têm direcionado seus métodos de trabalho, a fim de reconhecer o quanto consolidam estruturas de poder por meio da seleção e difusão de patrimônios e visões de classes dominantes, consolidando o silenciamento e a invisibilidade de diversos segmentos sociais menos privilegiados ou minoritários. Nesse sentido, é preciso avaliar o quanto e como o museu reage às pressões de mudanças que surgem dos diversos grupos representativos da diversidade na sociedade, seja num posicionamento de contraposição e de proteção às suas práticas tradicionais, a partir da compreensão de que a mudança significa uma ameaça aos seus códigos e tradições, ou, muito pelo contrário, compreendendo que se trata de um fator de enriquecimento e permanência, na medida em que consolida seu valor e seu papel na sociedade contemporânea.

Esse novo contexto permite que uma variedade de culturas e identidades se aproprie dos espaços dos museus, já que a resistência à diversidade é reduzida, adequações são aceitas de forma natural e a flexibilidade se apresenta como um recurso que favorece a inclusão. Dessa forma compreende-se porque esse processo não se dá restrito a um setor ou a uma consultoria, nem a um projeto pontual. Demanda um compromisso assumido pela comunidade institucional.

Se compreendemos a educação como um processo amplo que se concretiza nos mais diversos espaços de relações sociais, podemos entender a importância de uma Educação Intercultural que se fundamenta na aprendizagem baseada na convivência entre diferentes. Através dela, continuamente o sujeito é estimulado a situar-se a si próprio, em sua convivência e interação com o Outro e demanda um processo evolutivo. A Educação Intercultural tem como finalidade oferecer ferramentas aos sujeitos para que possam ampliar suas referências, vivenciar e usufruir plenamente da diversidade cultural do meio onde vive, por meio do desenvolvimento da sua capacidade de comunicação, inclusive em situações de conflito, nas quais as relações não estão tão perceptíveis.

A perspectiva da Educação Intercultural propõe uma outra forma de atuação aos museus, desviando a centralidade do seu olhar sobre si mesmo e sobre seus acervos, transferindo-o para as relações que se dão na sociedade, as histórias que se constituem cotidianamente ao seu redor e as culturas em transformação, como também definir o seu papel na construção de uma nova cultura de solidariedade na sociedade, um futuro de convivência respeitosa e cidadã e a constituição de comunidades saudáveis e generosas.

Referências

Alsina, Rodrigo M. (1999) *La comunicación intercultural*. Aula aberta. Anthropos (pp. 1-12) Disponível em: <http://www.portalcomunicacion.com/download/1.pdf>.

Bennett, Milton J. & Hammer, Mitchell. (1998). *The Developmental Model of Intercultural Sensitivity*. Disponível: <http://www.tickleproject.eu/project/documents/bennettdmodel.pdf>.

Canclini, N.G. (2009). *Diferentes, Desiguais e Desconectados; Mapas da Interculturalidade*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ (3ªed).

Fairclough, N. (2001). *Discurso e Mudança social*. Brasília: Editora Universidade de Brasília.

Giménez, C. (2009). Interculturalisme. Definició, especificitat y dimensions. Barcelona societat - *Revista de coneixement i anàlisi social*. Observatori Social Barcelona (pp.32-41.), n.16.

Hammer, M. (2012) The Intercultural Development Inventory: A new frontier in assessment and development of intercultural competence. M. Vande Berg, R.M.Paige, & Amp, K. H. Lou (Eds.). *Student Learning Abroad* (pp.115-136). Sterling (VA): Stylus Publishing. Ch. 5.

Lucian, Rafael. (2016). Repensando o Uso da Escala Likert: tradição ou escolha técnica? *Revista Brasileira de Pesquisas de Marketing, Opinião e Mídia -PMKT* (pp. 13-32), v.18.

Kymlicka, W. (1996). *Cidadanía Multicultural: uma teoria liberal de los derechos de la minoría*. Barcelona: Editorial Paidós.

Malgesini, Graciela & Giménez. Carlos. Interculturalidad. (2000). Catarata (2ª edição), *Guía de conceptos sobre migraciones, racismo e interculturalidad* (pp. 253-259). Comunidad de Madrid. Disponível em: <http://www.redeseducacion.net/articulos/Materiales/Interculturalidad/c.%20gimenez%20y%20g.%20malgesini%20INTERCULTURALIDAD.pdf>. Acessado em: Out. de 2018.

Miranda, Silvana Maria et al. (2009). Escala para Avaliar Atitudes de Estudantes de Medicina. *Revista Brasileira de Educação Médica* (pp. 104-110), n.33, Suplemento 1.

Palanca, Diana de Vallescar. (2001). El estado de la cuestión: Coordenadas de la interculturalidad. *Revista Diálogo Filosófico* (pp. 386-410), n.51.

Perotti, A. (1997). *Apologia do Intercultural*. Lisboa: Secretariado Entreculturas Presidência do Conselho de Ministros Ministério da Educação.

Saéz, F. T. (1991). En torno a la interculturalidad: reflexiones sobre cultura y comunicación para la didáctica de la lengua. *Porta Linguarum* (pp.23-39), n.4.

Pensar a museologia a partir da perspectiva de Edward Palmer Thompson

Vinicius Monção

Instituição: Universidade Federal Fluminense

E-mail: vinimoncaodois@gmail.com

Resumo

Este texto é um convite a pensarmos o museu, a museologia e os processos de musealização, a partir dos conceitos de cultura, agência e experiência, desenvolvidos pelo historiador inglês Edward Palmer Thompson. Para isso, foi realizada uma revisão bibliográfica sobre os conceitos trabalhados pelo autor, bem como produções que emergem do campo museológico, por onde se estabeleceu uma discussão entre os campos de conhecimento. Como resultado, pode-se perceber uma aproximação existente entre as proposições thompsonianas com as discussões estabelecidas no interior da Museologia Social, e que por sua vez oferece contribuições para as discussões inseridas na agenda decolonial.

Palavras-chave: Edward Palmer Thompson, Museologia, História Social, Museologia Social.

Resumen

Este texto es una invitación a pensar el museo, la museología y los procesos de musealización, desde conceptos de cultura, agencia y experiencia, propuestos por el historiador inglés Edward Palmer Thompson. Para esto, fue realizado una revisión bibliográfica sobre los conceptos desarrollados por el autor, bien como producciones que emergen del campo museológico, por donde se estableció una discusión entre los campos de conocimiento. Como resultado, es posible percibir una aproximación entre las proposiciones thompsonianas con las discusiones establecidas en el interior de la Museología Social, que por su vez ofrece contribuciones para las discusiones inseridas en la agenda decolonial.

Palabras-clave: Edward Palmer Thompson, Museología, Historia Social, Museología Social.

Abstract

This text is an invitation to think the museum, museology and museology process starting concept of culture, agency and experience proposed by Edward Palmer Thompson, English historian. For this, we did a bibliographic review about concept worked by author and productions that emerged from museology field, where we establishment a discussion between knowledge fields. As a result, we can see an existing relationship between the thompsonian propositions and the discussions established within the Social Museology, which in turn offers contributions to the discussions included in the decolonial agenda.

Keywords: Edward Palmer Thompson, Museology, Social History, Social Museology.

Introdução

A escolha por abordar a produção intelectual do historiador inglês Edward Palmer Thompson para pensar o museu, a museologia e os processos de musealização foi encarado como um exercício reflexivo que busca expressar e reconhecer a potencialidade do seu pensamento e fazer ressoar no campo museológico. Desde já, considera-se importante aclarar que em nenhum momento de sua trajetória profissional e como intelectual engajado em pautas políticas durante sua vida, Thompson se dedicou a tratar especificamente da temática dos museus e da museologia, muito embora tenha estado às voltas com conceitos de cultura e folclore e tenha flertado proficuamente com a Antropologia. Contudo, como já consolidado na tradição museológica, a museologia compreende um campo transdisciplinar (Scheiner, 2012) e interdisciplinar (Rússio, 1989). Esta característica resulta em um ambiente fértil que proporciona “a emergência de posições e delineamentos teóricos” entre as disciplinas que integram a museologia (Rússio, 1989, p. 8).

A guisa de introdução sobre o personagem, Edward Palmer Thompson (1924-1993), de acordo com as palavras em seu obituário declaradas por seu companheiro de trajetórias Eric Hobsbawm (1917-2012), foi “historiador, socialista, poeta, ativista, orador, escritor – em seu tempo – da mais fina e polêmica prosa do século XX” (Hobsbawm, 2001, p. 15). Desses adjetivos, a sua atuação como historiador é a mais marcante. Oriundo do seio de uma família de missionários metodistas; durante a Segunda Guerra Mundial serviu na África e na Itália e, após a grande guerra, graduou-se no *Corpus Christi College*, da Universidade de Cambridge. Em 1946, se filiou ao Partido Comunista Britânico (Bess, 2020).

De acordo com Negro e Silva (2001), entre fins dos anos 1940 e meados de 1950, concomitantemente com seu ativismo no Partido Comunista Britânico, Thompson atuou como professor em um projeto universitário extensionista voltado para a educação popular voltado para o público adulto, criado pela Universidade de Leeds, região norte da Inglaterra, que era frequentada por homens e mulheres comuns. Em 1956, se desvinculou do Partido Comunista em razão da instituição aderir a negação sobre os “crimes de Stalin”. Thompson estava “convencido da necessidade de um *socialismo humanista*, indo engajar-se na *New Left*”, a nova esquerda (Negro & Silva, 2001, p. 23. Grifos no original). No interior do Partido Comunista Britânico fez parte do coletivo de historiadores, ao lado de nomes como Hobsbawm, John Edward Christopher Hill, Dorothy Thompson, Royden Harrison, e outros (Gaze, 2013). O rompimento com o Partido Comunista, por sua vez, não significou sua ruptura com o socialismo nem com o marxismo, mas com os dogmatismos estruturalistas que, para ele, “legitimam o autoritarismo” (Aires, 2005, p. 113).

Para Negro e Silva (2001) deve-se destacar como a um aspecto fundamental na formação intelectual de Thompson a sua militância no Partido Comunista. Neste espaço ele associou a militância com a produção intelectual, fator apontado por Hobsbawm como uma das principais características dos historiadores formados entre os anos de 1946 e 1956 (Negro & Silva, 2001, p. 29). Em 1963, Thompson publicou o seu mais famoso livro, “A formação da classe operária inglesa”, que o colocou em projeção internacional no campo da História. O destaque dado a obra refere-se ao fôlego renovador de leitura e entendimento do paradigma marxista, ao propor uma análise e construção da narrativa histórica a partir da

perspectiva dos “de baixo”, ou seja, pessoas comuns, excluídas e marginalizadas, que são comumente alijadas das narrativas oficiais e da perspectiva hegemônica.

Para Decca (1995, p. 112),

Thompson fez da teoria marxista um pensamento ativo e uma teoria que não fica única e exclusivamente no campo das abstrações. As categorias analíticas do marxismo, nas mãos de Thompson, transformam-se em categorias que nos permitem entender a maneira pela qual se constituem os modos de vida e a consciência dos grupos sociais que lutaram e resistiram ao capitalismo. Isso, de uma certa forma, mostra um pouco como Thompson desenvolveu um projeto intelectual que, de um certo modo, estava na base do grupo dos historiadores do Partido Comunista inglês.

Em sua trajetória profissional, a docência na educação popular com estudantes adultos possui lugar de destaque. Embora estivesse inserido no contexto universitário e fosse oriundo dele, sua prática docente estava imbuída de aspectos revolucionários já que rejeitava os cânones, ritos e práticas de cunho tradicionalista da universidade britânica. Como apontam Negro e Silva (2001), para Thompson, a relação entre professor e aluno estava pouco afeita aos rígidos padrões vigentes, no qual buscava romper com a tradicional relação professor e aluno pautado na exposição e recepção passiva. Considerava que a “experiência trazida para dentro das salas de aula pela ‘gente comum’ era um poderoso recurso didático, no qual os alunos não deviam enxergar motivos de vergonha ou de autodesmerecimento” (Negro & Silva, 2001, p. 26). Como pode soar àqueles que atuam no campo da educação, tal proposição se aproxima das propostas que posteriormente foram defendidas pelo educador brasileiro Paulo Freire (1921-1997), a partir da década de 1960.

Em 1965, após seu período de atuação na Universidade de Leeds, Thompson ingressou na Universidade de Warwick. Ali atuou como diretor do Centro de Estudos de História Social. Sua experiência na docência universitária foi curta, encerrando-se em 1971.

Por conta de uma intensa crise no interior do Partido Comunista, ocasionada pelos desdobramentos ao final do XX Congresso do Partido Comunista da União Soviética, Thompson se associou a outros dissidentes e juntos formaram um núcleo político-intelectual denominado *New Left* (Nova Esquerda). Ao lado de Thompson estavam nomes como Raymond Williams, Doris Lessing, Raphael Samuel, Ralph Miliband, Dorothy Thompson, John Saville e outros. Neste grupo foi criada a revista *New Reasoner*, que se “tornou o principal porta-voz da Nova Esquerda britânica” (Negro & Silva, 2001, p. 23).

A *New Reasoner* abria espaço para discussões e debates voltados para a dissidência comunista, crítica ao stalinismo, política social-democrata, temas voltados para a luta contra o colonialismo, campanhas de desarmamento nuclear e com a publicação de textos e documentos sobre Antonio Gramsci. No final da década de 1950, a revista sofreu modificações e passou a se chamar *New Left Review* que circulava por toda Inglaterra (Negro & Silva, 2001, p. 40-41).

De acordo com Bertucci, et al (2010) uma das principais contribuições de Thompson refere-se à leitura crítica aos postulados de “O Capital”, de Karl Marx, sobretudo a ideia que considera que o proletariado tenha se originado como um processo de mecanização do capitalismo industrial moderno (Bertucci *et al*, 2010). De acordo com os comentadores, para Thompson, “a lógica do capital (mesmo entendido como relação social) não pode explicar o processo histórico real”, no qual “a industrialização seria o resultado de um processo histórico real” resultado histórico da luta de classes (Bertucci *et al*, 2010, p. 63-64).

Na revisão dos postulados marxistas a perspectiva thompsoniana partiu da compreensão que a dimensão do processo histórico se dá nas relações humanas, permeadas de conflitos e embates sociais. A sua abordagem teórica-metodológica, como indicam Bertucci *et al* (2010), se baseava na “busca de indícios de como as pessoas fizeram-se e assim forjaram suas histórias enquanto indivíduos, que, vivendo em sociedade, formaram um grupo com ideias e interesses em comum – uma classe” (Bertucci *et al*, 2010, p. 16). Neste processo o estabelecimento de uma nova chave de leitura para a construção da narrativa histórica foi cunhada, Thompson é considerado um dos expoentes da perspectiva teórica-metodológica da “história vista de baixo”, em que a vida de pessoas comuns, alijadas da produção da história oficial, são tomadas como centrais no fazer e no debate historiográfico.

Podemos considerar que a “rebeldia epistemológica”, ao sustentar a tese de que os postulados absolutos, as verdades irrefutáveis e a procura de uma teoria perfeita configuram uma heresia contra a produção do conhecimento, foi motriz para sua produção (Thompson, 1981). Vale ressaltar que os “postulados absolutos e verdades irrefutáveis” não se referem aos postulados marxistas enquanto tais, mas sim à versão estalinista, dogmatizante e claramente anti-dialética. A produção thompsoniana está em conformidade com o marxismo enquanto proposta teórico-metodológica.

Como assinalou Inglis (1982), as proposições e abordagem histórica de Thompson nos oferecem “um novo passado para viver”, no qual “as pessoas puderam definir novas perspectivas, na medida em que passaram a compreender de outro modo a formação do presente” (p. 199). Isso pois, seu ativismo teórico-metodológico exerceu “oposição apaixonada à crescente desumanização das relações sociais” (Moraes & Müller, 2003, p. 332). Em adição, para Müller (2002), Thompson considerava que a construção de uma sociedade democrática passa pelo processo de luta popular. “O materialismo histórico foi por ele reafirmado em seu caráter de teoria da emancipação humana, de constante renovação dos valores de uma cultura de dissidência” (Müller, 2002, p. 14). Nesta fenda aberta por Thompson, o olhar histórico e social deve levar a experiência, cultura e agência dos sujeitos denominados como “os de baixo”. Neste contexto, os conceitos experiência, cultura e agência são centrais na abordagem teórica-metodológica.

O tríptico conceitual: agência, experiência e cultura

Agência

Por agência, compreende-se a ação de homens e mulheres no percurso histórico. Estes são atravessados por marcas e condicionantes sociais (e aqui po-

demos inserir a questão do gênero, raça e classe social); que embora sejam elementos condicionantes, os sujeitos se formam e não são formatados. Dentro de suas possibilidades, de maneiras complexas e nem sempre coerente, agem sobre determinadas situações (Thompson, 1981).

Como apontado por Schueler (2014), a disseminação do pensamento thompsoniano em diversos campos acadêmicos foi ao encontro de uma série de especificidades conjunturais que foram invocadas por diversos pesquisadores interessados em investigar e amplificar “as vozes das mulheres, dos negros, dos homoafetivos e de outras minorias que buscavam o reconhecimento de sua atuação política e social, de sua cidadania”. Como exemplo, a autora recupera o balanço sobre estudos sobre a escravidão no Brasil realizados por Silvia Lara (1995), e demonstra como os referenciais analíticos thompsonianos, sobretudo o da agência, oportunizou o estabelecimento de outras abordagens sobre a temática e assim transformou radicalmente suas compreensões. Como explicitado por Schueler (2014, p. 115),

A categoria ‘agência’, por exemplo, possibilitou que fossem observadas as expectativas e as ações dos próprios cativos na formação de suas famílias, na construção de seus espaços de autonomia e de sociabilidade na montagem de suas estratégias por alforria e na elaboração de novos significados para a liberdade. (...). Na medida em que os historiadores sociais entenderam que os escravos eram sujeitos históricos, utilizaram as próprias experiências e percepções do cativo para reconstruir as identidades sociais dos africanos e seus descendentes.

Ainda, referente a agência, os desdobramentos apresentados por Schueler (2014) em pesquisas inseridas no campo da história da educação demonstram que, em determinados grupos, “a educação escolar era apropriada pelos subalternos como arma de reconhecimento de sua cidadania” (Schueler, 2014, p. 117).

Em um exercício de transposição para o campo museológico, ao observar que os museus comunitários e ecomuseus (Varine-Bohan, 2014; Simões, 2017), enquanto categoria, podemos compreender que a agência dos sujeitos é perceptível quando estes aparelhos são criados por comunidades diversas como um modo de autorrepresentação, em vistas à preservação da memória local e em prol da defesa de artefatos e modos de fazer (cultura material e imaterial) inerentes àquele grupo (Chagas & Abreu, 2017).

Dentre as diversas experiências museológicas em que visualiza-se a aplicação da perspectiva de uma “história vista de baixo”, e porque não uma “museologia a partir dos de baixo”, podemos citar como movimento representativo a criação do “Museu das Remoções”, um museu a céu aberto criado por moradores remanescentes da Vila do Autódromo, localidade da zona oeste da cidade do Rio de Janeiro que, no processo de remodelação da região por conta da reestruturação de parte da cidade em preparação para os Jogos Olímpicos em 2016, foram massivamente desapropriados de suas casas. Alguns moradores resistiram e permaneceram no local como forma de manifestação e luta ao direito à terra, à moradia e à memória (Museu das Remoções, 2017). O Museu de Favela (MUF), fundado em 2008, por “lideranças culturais moradoras das favelas Pavão, Pavãozinho e Cantagalo” na

zona sul da cidade do Rio de Janeiro que, dentre seus objetivos, busca contribuir para a dignidade social e para a melhoria da qualidade de vida dos moradores do território (Santos, 2014, p. 331). É o Museu da Maré, fundado em 2006, dentro do maior complexo de favelas da cidade do Rio de Janeiro (Chagas & Abreu, 2007).

No direcionamento destes eventos, relacionando com as proposições oriundas de Thompson é "impensável uma teoria descolada da análise permanente dos indícios/evidências da história real" (Bertucci *et al*, 2010, p. 19). Dessa forma, caberíamos pensar se é possível o estabelecimento de um princípio ou do fazer museológico, seja teórico ou prático, alheio as demandas sociais e reais enfrentada pelos diversos grupos humanos que conformam nossas sociedades?

Experiência

Se a agência é a ação do sujeito no fluxo dos processos sociais e históricos, a *experiência* é fruto da sua ação. Ela "surge espontaneamente no ser social, mas não surge sem pensamento. Surge porque homens e mulheres são racionais, e refletem sobre o que acontece a eles e ao seu mundo" (Thompson, 1981, p. 16).

A experiência não é um elemento fixo nem é dado. É construída nas relações, permeada e interpelada pelas necessidades e interesses, o que a qualifica de modo flexível e adaptável. Tal constructo revela que sua característica é complexa, na qual se dá na dimensão dialógica e dialética "entre o ser social e a consciência social" (Thompson, 1981, p. 17). É "pela experiência que os sujeitos se constituem, sejam como sujeitos indivíduos, sejam classes sociais" (Faria Filho, 2011, p. 251).

Para Thompson, a experiência pode ser compreendida como "sistemas densos, complexos e elaborados pelos quais a vida familiar e social é estruturada e a consciência social encontra realização". Ela é forjada pelas relações de parentesco; pelos costumes; pelas leis, instituições, ideologias e outras formas de regulação social. Passa pela hegemonia e deferência; pelas formas simbólicas de dominação e de resistência; pelas práticas de fé religiosa e pelos impulsos milenaristas. O autor destaca que a "genética" da experiência é composta por todo processo histórico, cujos sistemas se encontram tanto na experiência humana comum como na sua pressão sobre o conjunto (Thompson, 1981, p. 188).

A interrelação entre agência e experiência é manifestada como sentimento e lidam com esses sentimentos na cultura, como normas, obrigações familiares e de parentesco, e reciprocidades, como valores ou (através de formas mais elaboradas) na arte ou nas convicções religiosas (Thompson, 1981, p. 189).

O conceito de experiência trabalhado por Thompson possui consigo um tom de crítica ao saber institucionalizado, da cultura letrada, que busca se sobrepor, constantemente, aos saberes e conhecimentos produzidos pelas camadas mais pobres e dos grupos socialmente marginalizados. Para ele, o principal desafio social (e acadêmico) seria "conseguir o equilíbrio entre o rigor intelectual e o respeito pela experiência"¹ nas práticas institucionais (Thompson, 2002, p. 46).

¹ Essa discussão foi amplamente desenvolvida pelo autor no livro "Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária", publicada no Brasil em 2002, pela editora Civilização Brasileira.

No texto "Educação e Experiência", Thompson chama a atenção para o aspecto relacional estabelecido entre o professor e o aluno, que emerge no trabalho da educação de adultos, e que é única do ponto de vista educacional. A partir do seu ponto de vista, "toda educação que faz jus a esse nome envolve a relação de mutualidade, uma dialética, e nenhum educador que se preze pensa no material a seu dispor como uma turma de passivos recipientes de educação" (Thompson, 2002, p. 13). Da sua experiência com os cursos de educação de jovens e adultos, Thompson destaca que o estudante adulto traz para o contexto institucional a sua experiência.

É a experiência que modifica, às vezes de maneira sutil e às vezes de maneira mais radicalmente, todo o processo educacional; influencia os métodos de ensino, a seleção e o aperfeiçoamento dos mestres e o currículo, podendo até mesmo revelar pontos fracos ou omissões nas disciplinas acadêmicas tradicionais e levar à elaboração de novas áreas de estudo (idem, ibidem).

O apontamento feito por Thompson, embora destinado ao trato da questão entre educação e experiência, pode ser associado, por sua vez, ao campo museológico, seguindo a linha de pensamento apontando neste texto até então. O distanciamento denunciado por Thompson, entre o saber letrado e o saber do povo, não é algo específico do contexto social contemporâneo, mas sim, é uma herança dos séculos anteriores e que, para o autor, é uma marca social (Thompson, 2002). No campo dos museus, essas distinções podem ser compreendidas entre os conflitos tipológicos entre os museus tradicionais e os comunitários. Em superação a ideia do museu tradicional, ou museu "normal" nas palavras de Varine-Bohan, "tem um objetivo oficial: servir ao conhecimento e à cultura. Um museu comunitário tem outro objetivo: servir à comunidade e ao seu desenvolvimento" (Varine-Bohan, 2014, p. 26).

Ainda, a partir das contribuições de Varine-Bohan, o desenvolvimento do museu comunitário passa, necessariamente, pelas raízes da comunidade, partindo "de baixo para cima, ainda que alguns fatores de cima para baixo sejam úteis". E, se não houver a participação da população este não ocorre (Varine-Bohan, 2014, p. 26). Em continuidade, o autor assevera que,

um museu comum não pode fazer isso, simplesmente organizando a pesquisa, a exposição e a educação, como declara a definição do International Council of Museums (Icom). Temos que inventar um museu novo, ou mais corretamente, usar técnicas museais já anteriormente imaginadas em países com forte consciência comunitária (Varine-Bohan, 2014, p. 27).

Neste direcionamento podemos perceber que as discussões que constituíram o que conhecemos como História Social e as discussões sobre a resignificação dos museus são simultâneas. Ambas se inserem na "crise do paradigma dominante" (Santos, 2010), na rejeição a uma mecânica tecnicista e em busca de uma relação mais próxima e intimamente ligada com as questões sociais, culturais e políticas, empreendidas na segunda metade do século XX. Tais ações se concretizaram, cada qual em sua dimensão de modos específicos, mais cedo ou mais tarde.

Na museologia, talvez um dos pontos da virada paradigmática pode ser tomado a partir da Mesa de Santiago do Chile, e a *Carta de Santiago*, documento resultado do encontro ocorrido em 1972, que atuou “como motriz ideológica” às “propostas e realizações de uma prática museológica voltada para o social”. Esta, porém, não foi uma temática exclusiva do evento de 1972, mas tais princípios já haviam sido manifestadas na 9ª Conferência Geral de Museus, realizada em Grenoble, França (Scheiner, 2012, p. 16). Em complemento, para Souza (2020), a Carta de Santiago exerceu influência sobre diversos museus que “procuraram atuar em consonância com a comunidade numa perspectiva social e endógena, cada vez menos centrada na ‘sacralização’ dos objetos de acervos e mais focada na relação comunitária” (Souza, 2020, p. 4).

Ainda, de acordo com a regressão apontada por Scheiner (2012), a década de 1970 pode ser compreendida como um marco de constituição da teoria museológica por conta da criação do ICOFOM, em 1976, a atuação de importantes figuras no campo dos museus como “Cameron, Jelínek, Sofka e Stránský (todos de 1974)”, e a década seguinte pela criação das revistas *Museological Working Papers* e a *ICOFOM Study Series*, “a primeira série documental dedicada à teoria da Museologia” (Scheiner, 2012, p. 16).

Em justaposição ao conceito thompsoniano de experiência e as ações empreendidas na museologia a partir da década de 1970, alguns questionamentos podem ser levantados. Para isso, consideramos importante destacar as contribuições de Bertucci *et al* (2010) ao declararem que, para Thompson, “a noção de experiência implica, necessariamente, o reconhecimento dos sujeitos como reflexivos que, em suas ações, repõem continuamente o movimento da história”.

Se, ao acompanharmos as proposições de Thompson ao considerar que a experiência é gerada na vida, interrelacionada por condições sociais (compreendidas atualmente na interseccionalidade entre classe, raça e gênero), frente ao avanço que foi a Mesa de Santiago do Chile, devemos recuperar alguns elementos chaves da discussão da participação social no interior dos museus e nos processos museológicos. Assim, podemos nos questionar, qual seria o lugar que os museus ocupam nessa dimensão? E ainda, qual a dimensão e qual o trato que a experiência possui nos processos museológicos, em que o velho espírito científico utilitarista nos induz a crer que tudo pode ser mensurável, que todas as coisas podem ser captadas e cooptadas por protocolos, manifestada em planos, tratadas e sistematizadas por um computador?

Como caminho para uma das possíveis respostas, seria possível considerar que o pensamento thompsoniano tem a contribuir com as discussões empreendidas no interior do pensamento museológico. Tal fato se se refere ao entendimento e fortalecimento de uma perspectiva que parta das experiências dos “de baixo”, e não necessariamente categorizando-a como museologia social, se partirmos do pressuposto que os processos de musealização são inerentes à experiência humana, tendo em vista as discussões sobre a prática de colecionismo na trajetória da espécie humana (Lopes, 2010).

Cultura

Com referência à cultura, as discussões e proposições estão apoiadas em suas pesquisas sobre o contexto da Revolução Industrial e períodos anteriores. Como estratégia didática apresentamos algumas pontuações sobre o conceito na perspectiva thompsoniana.

Como primeiro ponto, na forja e na operacionalização do conceito, Thompson (2011) aproximou o sentido de cultural ao de “costume”, a partir de suas pesquisas inseridas no contexto da Revolução Industrial. Como aponta Aires (2005), na conjuntura do século XVIII, “de reformas culturais e alfabetização em massa, as classes populares utilizavam os costumes como instrumentos de lutas políticas e sociais contra as classes dominantes”, em um cenário em que a prática de um costume de tempos imemoriáveis sustentavam-se como direito consuetudinário que, por sua vez, possuía força de lei (Aires, 2005, p. 116).

O segundo ponto se refere a crítica que o conceito “cultura” carrega, com um sentido e uma noção holística e ultra consensual, generalista e universal. Essa percepção com sua invocação confortável de um consenso, por sua vez, pode distrair nossa atenção das contradições sociais e culturais, das fraturas e oposições existentes dentro do conjunto”. (Thompson, 2011, p. 17).

Para o autor, em geral, a cultura (e em especial a cultura popular), tem sido definida como um “sistema de atitudes, valores e significados compartilhados, e as formas simbólicas (desempenho e artefatos) em que se acham incorporados”. Contudo, “uma cultura também é um conjunto de diferentes recursos, em que há sempre uma troca entre o oral e o escrito, o dominante e o subordinado, a aldeia e a metrópole; é uma área de elementos conflitivo”. Cultura é “um termo emaranhado que, ao reunir tantas atividades e atributos em um só feixe, pode na verdade, confundir ou ocultar distinções que precisam ser feitas” (Thompson, 2011, p. 17-22).

Dessa maneira, cultura não é vista um conceito engessado, “como um componente da superestrutura e mero reflexo do nível econômico”, e muito menos em uma “perspectiva de ‘passividade’ das classes populares, supostamente, presas as armadilhas da ideologia dos dominantes” (Aires, 2005, p. 115). Sua produção e manifestação é dinâmica, opera na esfera da resistência, formada por atitudes, valores, artefatos e significados. É “entendida como lugar de transmissão de habilidades e produção de sensibilidades, sempre cortada pela noção de reciprocidade” (Bertucci et al, 2010, p. 67).

O terceiro apontamento refere-se à necessidade de situar como conceito de cultura se enquadra ao ser operacionalizado. Tal cuidado metodológico permite evitar os “tão famosos modelos teóricos abstraídos de nenhuma experiência histórica e que funcionam como uma espécie de luva para ser utilizada em qualquer tamanho de mão” (Aires, 2005, p. 117). No caso da cultura popular, ou cultura plebeia, estudada por Thompson, as contextualizações históricas permitem entender as tensões diversas entre as classes sociais que emanam das relações de poder entre elas. Como destaca Aires “Por meio dela a classe operária constrói sua consciência e sua identidade em relação aos dominantes, resistindo ou negociando, mas sempre procurando tirar proveito do jogo do poder” (Aires, 2005, p. 117).

Complementando com Thompson “os de baixo” possuem sua visão própria do mundo, são “homens e mulheres que discutem sobre valores, escolhem entre valores, e em suas escolhas alegam evidências racionais e interrogam seus próprios valores por meios racionais” (Thompson, 1981, p. 194).

Operar o conceito de cultura, pela perspectiva thompsoniana, pode nos inspirar a seguir por caminhos reflexivos e práticos no interior da museologia. Se no lado da História Social, Thompson se propôs a investigar o processo de constituição da classe trabalhadora na Inglaterra entre os séculos XVIII e XIX; pela via da museologia pode-se investir no estabelecimento de proposições teóricas-metodológicas que busquem dar conta da apropriação da ideia de museu pelos “de baixo”, bem como um caminho museológico que valorize práticas, fazeres e saberes não acadêmicos e oriundos das experiências dos sujeitos, elaboradas no/pelo cotidiano. Isso pois, no âmbito da cultura, podemos compreender que o Museu é a instituição que legitimou/legitima práticas e artefatos, em uma intensa atividade de (des)apropriação, (des)organização, (des)estruturação e (des)qualificação de experiências oriundas de contextos sociais não valorizados pela perspectiva tradicionalista de instituições e conhecimentos selecionados e valorizados por determinado segmento da elite política e letrada.

O Museu, de acordo com a definição do Comitê Internacional de Museus (ICOM), de 2007, enquanto instituição socialmente constituída, “adquire, conserva, investiga, comunica e expõe o patrimônio material e imaterial da humanidade e do seu meio envolvente com fins de educação, estudo e deleite” (Conselho Internacional de Museus, 2007, s/p), suas ações possuem um fator determinante na organização da sociedade e na constituição dos sujeitos. Parafraçando Bertucci *et al* (2010), estudar os museus, os processos de musealização e a constituição e fomentação do campo disciplinar museológico significa entender como os museus organizam as diferentes culturas que são transmitidas ao público, e a própria organização do museu para realizar a transmissão. Contudo, também significa apreender as tensões que marcam as relações dos sujeitos com a instituição, já que estes não se submetem passivamente às lógicas que presidem as ações dos museus e a relação deste com os objetos, bem como suas dimensões simbólicas, que são produzidos pela força da cultura.

Considerações finais

Embora as contribuições de Edward Thompson estejam sedimentadas no campo da História, o instrumental teórico e metodológico por ele desenvolvido pouco tem sido apropriado por outros campos acadêmicos. Como instrumento para tal superação observou-se no campo da História da Educação a publicação do livro “Edward P. Thompson” escrito a seis mãos por Liane Maria Bertucci, Luciano Mendes de Faria Filho e Marcus Aurelio Taborda de Oliveira, publicado pela editora UFMG em 2010. Neste livro, os autores tomam algumas categorias onde buscaram fomentar leituras e desdobrar caminhos investigativos a partir da perspectiva thompsoniana. Pela fecundidade das provocações ali inseridas, consideramos instigante pensar o museu e a museologia a partir das suas indicativas. Dessa forma, consideramos que, para além do manuseio das perspectivas teórico-metodológica, considera-se importante o estabelecimento de uma postura que busque aguçar o olhar para as outras formas de compreensão de museus e *modus operandi* museológico possivelmente existentes para além do circuito de produção acadêmico ou vinculado a instituições oficiais e consagradas na museologia.

À guisa de conclusão, oportunizamos alguns questionamentos a fim de favorecer discussões e debates no campo museológico e como modo de proporcionar uma reflexão crítica sobre a realidade vivenciada em cada contexto a partir do aporte teórico-metodológico thompsoniano. Assim, como primeiro ponto de reflexão, sabemos que o museu não age apenas em seus intramuros. Ele possui uma atuação social ampliada e que seus processos incluem a coleta, produção, investigação e legitimação de identidades, modos de vida e competência, em uma dinâmica de deslegitimação de outros. A partir dessas características, qual lugar que os sujeitos e os grupos sociais “de baixo” possuem nos processos de musealização, na museologia e nas diversas tipologias de museu?

Seguindo o fio da reflexão, quais são os impactos dos museus na produção dos sujeitos? E ainda, quais sujeitos são criados para ocuparem as “comunidades imaginadas” (Anderson, 2008), ou aquela sociedade letrada, homogênea e coerente almejada utopicamente pela ideia e ideal de civilidade universal?

Em correspondência ao conceito de agência, quais são as agências dos sujeitos (individuais e coletivos) que o museu e a museologia têm valorizado em suas práticas e proposições teóricas? Até que ponto as prerrogativas da Museologia Social e da guinada da Descolonização dão conta das complexidades que emergem da agência humana no interior dos agrupamentos sociais interpeladas pelas ações sistematizadas e institucionalizadas?

Por fim, com relação ao tríptico conceitual desenvolvido durante o texto, seria possível investir na compreensão dos usos, abusos, apropriações e rejeições que os sujeitos e os diversos grupos sociais possuem em relação aos museus? E para além disso, como oportunizar os câmbios necessários para que os processos de musealização e a museologia deem conta das diversas expectativas e percepções dos “de baixo”, sem estigmatizá-los ou romantizá-los?

Referências

Aires, J. L. Q. (2007). Poder e cultura nas obras de Thompson e Edward Said. *Cadernos de História UFPE*, 4, 4, pp. 110-129.

Anderson, B. (2008). *Comunidades imaginadas: reflexões sobre a origem e a difusão do nacionalismo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Bertucci, L. M., et al. (2010). *Edward P. Thompson: história e formação*. Belo Horizonte, Brasil: Editora UFMG.

Bess, M (2020). *E. P. Thompson: British Historian*. *Brittanica*. Recuperado de: <https://www.britannica.com/biography/E-P-Thompson>.

Chagas, M. S, & Abreu, R. (2007). Museu da Maré: memórias e narrativas a favor da dignidade social. *MUSAS – Revista Brasileira de Museus e Museologia*, 3, pp. 130-152.

Decca, E. S. (1995). E. P. Thompson: Um personagem dissidente e libertário. *Projeto História Revista do Departamento de História da PUC-SP*, 12, pp. 109-118.

Conselho Internacional de Museus. *Estatuto do ICOM: definição de museus*. (2007). Recuperado de: <https://icom.museum/en/faq/what-is-icom-definition-of-a-museum/>.

Faria Filho, L. M. (2011). Fazer História da Educação com E.P. Thompson: trajetórias de um aprendizado. Em: FARIA FILHO (Ed.), *Pensadores sociais e história da educação (247-264)*. Belo Horizonte, Brasil: Ed. Autêntica.

Gaze, I. (2013). As contribuições de E. P. Thompson e o "fazer-se" da Escola Profissional Visconde de Mauá. *Congresso Nacional da Sociedade Brasileira de História da Educação*, Cuiabá, MT, Brasil.

Guarnieri, W. R. (1989). Museu, Museologia, Museólogos e Formação. *Revista de Museologia*, 1, 7-11.

Hobsbawm, E. J. (2001). E. P. Thompson. Em: A. L. Negro, & S. Silva (Ed.). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos (15-19)*. Campinas, Brasil: Ed. Unicamp.

Inglis, F. (1982). *Radical earnestness*. Oxford, Londres: Martin Robertson.

Lopes, J. R. (2010). Colecionismo e ciclos de vida: uma análise sobre percepção, duração e transitoriedade dos ciclos vitais. *Horizontes Antropológicos*, 16, 24, pp. 337-404.

Moraes, M. C. M, & Müller, R. G. (2003). História e experiência: contribuições de E. P. Thompson à pesquisa em educação. *Perspectiva*, 1, 2, pp. 329-349.

Müller, R. G. (2002). Razão e utopia: Thompson e a história. Tese de doutorado, Curso de História Social, Universidade de São Paulo, São Paulo, SP, Brasil.

Museu das Remoções. (2017). *Plano museológico*. Recuperado de: https://drive.google.com/file/d/1B_BQsCbn9xYuwp1NrutlAYxYuCKj8sXn/view.

Negro, A. L, & Silva, S. (Ed.). (2001). *As peculiaridades dos ingleses e outros artigos*. Campinas, Brasil: Ed. Unicamp.

Santos, B. S. (2010). *Um discurso sobre as ciências*. São Paulo, Brasil: Ed. Cortez.

Santos, R. C. (2014). Becos e vielas do Museu de Favela. *Cadernos do CEOM*, 24, 41, pp. 329-336.

Scheiner, T. C. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi*, 7, n. 1, pp. 15-30.

Schueler, A. F. M. (2014). Educação, experiência e emancipação: contribuições de E. P. Thompson para a História da Educação. *Trabalho Necessário*. 12, 18, pp. 98-122.

Simões, D. S. (2017). Museus comunitários no Brasil: descolonizando o pensamento museológico. *Revista Latino-americana de estudos em cultura e sociedade*, 3, pp. 1-12.

Souza, L. C. C. (2020). Museu integral, museu integrado: a especificidade latino-americana da Mesa de Santiago do Chile. *Anais do Museu Paulista*, 28, pp. 1-21.

Thompson, E. P. (1981). *A miséria da teoria*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

_____. (2002). *Os Românticos: a Inglaterra na era revolucionária*. Rio de Janeiro, Brasil: Civilização Brasileira.

_____. (2011). *Costumes em Comum*. São Paulo, Brasil: Companhia das Letras.

Varine-Bohan, H. (2014) O museu comunitário como processo continuado. *Cadernos do CEOM*, 27, 41, pp. 25-35.

Mesa: Revisitando a los clásicos: Marta Arjona / Revisitando os clássicos: Marta Arjona / Revisiting the classics: Marta Arjona

Mesa Revisitando los clásicos: 2019 año Marta Arjona Perez

Informe
Olga Nazor

El diseño de la mesa "Revisitando los clásicos: año 2019 dedicado a Marta Arjona Perez" respondió al formato de conversatorio y estuvo integrada por personalidades de destacada trayectoria en la museología de la región, que conocieron personalmente a la autora y compartieron espacios profesionales e institucionales con ella. La misma estuvo integrada por el cubano José Luis Linares Ferrera, la mejicana Yani Herreman y la ecuatoriana Lucía Astudillo Loor, coordinados por Olga Nazor, presidenta de ICOFOM LAC.

Marta Arjona Perez, dentro de su amplia y reconocida trayectoria en gestión cultural, dirigió la Galería de Arte de la Sociedad Cultural "Nuestro Tiempo" y creó la Red Nacional de Museos de Cuba. Fue directora de Museos y Monumentos del Consejo Nacional de Cultura, y directora del Consejo Nacional de Patrimonio Cultural. Presidió el Comité Cubano del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y fue miembro de su consejo ejecutivo. En relación a UNESCO, formó parte en varias oportunidades del Comité de Patrimonio Mundial y fue delegada cubana ante el Comité Intergubernamental para la Restitución o Retorno a los Países de Origen. También participó en la redacción de legislación para la protección de bienes culturales y creó el Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM).

José Linares abrió la mesa con un relato emotivo sobre el perfil humano y profesional de quién fuera su compañera de trabajo en el ámbito de la museología y la protección del patrimonio cultural de su país, describiendo algunos aspectos de la polifacética personalidad de Marta, que le permitieron destacarse tanto como funcionaria nacional de patrimonio, gestora de proyectos museológicos, educativos y de formación de recursos humanos en el área, participar internacionalmente en organismos regionales y mundiales dedicados a la preservación del patrimonio

cultural, como también la vez, sostener una vasta producción escultórica en cerámica, su lenguaje expresivo artístico. Destacó también, que siempre tuvo presente la importancia de la identidad de los pueblos, de la fuerza comunicativa del patrimonio y de los museos y su contribución al desarrollo social. Y que sus escritos, conferencias e intervenciones en diversos foros y reuniones de trabajo especializadas son, en general breves, pero caracterizados por su medularidad y profundidad de análisis, en los que se hace patente la importancia capital que concede a la identidad como fundamento de la cultura y particularmente a la identidad latinoamericana y caribeña”.

El desarrollo del conversatorio derivó en la referencia y análisis de la obra escrita que legó Marta. Textos que reflejan su posición respecto a temas medulares de la museología tales como contexto museológico latinoamericano de gestión y desarrollo de sus museos, las cuestiones éticas y el posicionamiento de los museos de la región ante el flagelo del tráfico ilícito, la veracidad y cuidado necesario en los discursos de los montajes museográficos, el compromiso de las personas involucradas en la práctica profesional, además de la acción pedagógica educativa y formadora que los museos deben a la sociedad. Dichos fragmentos de texto fueron tomados del libro N°2 de la Serie “Teoría museológica latinoamericana; textos fundamentales. Marta Arjona” editado por ICOFOM LAM, que al momento del Encuentro de Guatemala se encontraba en proceso de edición y que fue publicado meses después. Obtener en: <https://icofom.mini.icom.museum/es/publicaciones-2/las-monografias-del-icofom/>

Marta y el contexto latinoamericano

Una de las características del pensamiento de Marta Arjona es su mirada constante sobre la realidad latinoamericana atinente a la preservación del patrimonio cultural de la región y los resabios coloniales que lo afectaban: (...)para nadie es un secreto lo que significó la conquista de América en la transformación y a veces la desaparición de la cultura autóctona de nuestros pueblos, pero para algunos aún no es diáfano lo que ha significado la política sistemática de dominación -que se ha ejercido ejerce en algunos países de América a partir de la independencia del coloniaje español- impuestas por apetitos dispuestos a consumir las riquezas entrañables de los pueblos americanos, fragmentando en esa empresa sus valores culturales. Por eso también es necesario no olvidar esa política al analizar los museos y su relación con la cultura”

Marta y la práctica profesional

Como docente y formadora de profesionales, en su país y el extranjero, consideraba como condición excluyente la capacitación de los recursos humanos en museología, tanto desde el punto de vista de la idoneidad académica, como de los valores éticos y humanos puestos al servicio del cuidado y comunicación del Patrimonio:

(...) la museología, como otras disciplinas, requiere del espíritu creador de aquel que la práctica, sin el cual lo que en principio puede ser un acierto en relación con prospectos ante-rioros, en poco tiempo se con- vierte en señal inmutable que, por su acostumbrada presencia, se queda en la retina, sin que sus órdenes lleguen a estimular los mecanismos sensoriales del visitante habitual (...)

Marta y la museografía

Munida de la certeza de que la sofisticación de los montajes museográficos no siempre es posible en la realidad de los museos de la región, su acento lo puso en destacar la intimidad del vínculo entre el objeto museológico exhibido y su sociedad de pertenencia y el logro de la eficacia con que ese mensaje sería precisamente, disparador de ese sentimiento de pertenencia:

(...) ahora bien, nos hemos propuesto la necesidad de promover el patrimonio de modo tal que no se produzca cansancio por la imagen cotidiana, para lo cual es necesario lograr que el hombre se reconozca en cada objeto, en cada evidencia que lo identifica, para que esa cotidianeidad no se convierta en rechazo. Eso es posible, o más bien necesario, haciéndole ver, en primer lugar, que él forma parte de esa evidencia y que tiene derecho de propiedad sobre ella, porque es la que lo representa (...)

Marta y el tráfico ilícito

Como delegada cubana ante el Comité Intergubernamental para la Restitución o Retorno a los Países de Origen, Marta Arjona participó de numerosos foros de discusión de esta problemática destacando que: (...) los museos, como medio de promoción y difusión de la cultura, deben solidarizarse para combatir todo vestigio delictivo, discriminatorio y deformante. Y el museo que acometa esa tarea será el más desarrollado, el que mejor servicio ofrezca al público que lo visite y el que más cabalmente difunda la cultura (...)

Marta y la acción educativa

Como mujer dedicada a la gestión de la docencia, tuvo muy en cuenta el papel determinante del museo en la educación de la población, sobre todo como complemento de los diferentes niveles de la educación sistemática: (...) las colecciones sean culturales, naturales o científico-técnicas, que han quedado y deberán quedar como rastro de la evolución de la vida, vinculando hombre y naturaleza como complementos inseparables, para materializar los propósitos de desarrollar de modo masivo los métodos de educación integral que formen a las nuevas generaciones con propiedades más analíticas, más conscientes, más educadas, en fin, para comprender y solucionar los fenómenos sociales de su época en función de una mejor vida que debe alcanzar a todos los hombres (...)

Marta y la comunicación del patrimonio

Los procesos comunicativos establecidos en el museo y la construcción de los mensajes expositivos fueron motivo de su preocupación sobre todo lo referido a la contextualización de las colecciones exhibidas en la construcción de los discursos museográficos: (...) es necesario hablar con lenguaje nuevo, enriquecido por la historia, y por los aportes y sacrificios de los hombres que la han hecho, como reconocimiento y compromiso de lealtad a su abnegación; y para eso hay que quitarse las anteojeras, pues no se puede detener la imagen, desposeyéndola de todo elemento didáctico, para convertirla en objeto de recreación visual y

antecedente técnico; o pior aún, desvirtuarla por compromisos políticos (...)
Obtener el texto en: <https://icofom.mini.icom.museum/es/publicaciones-2/las-monografias-del-icofom/>

Mesa Redonda Revisitando os clássicos: 2019, ano Marta Arjona Perez²

Relatório
Olga Nazor

O desenho da mesa redonda "Revisitando os clássicos: ano 2019 dedicado a Marta Arjona Perez" respondeu ao formato de uma conversa e foi integrado por personalidades de destacada trajetória na museologia da região, que conheceram pessoalmente a autora e compartilharam espaços profissionais e institucionais com ela. Foi integrada pelo cubano José Luis Linares Ferrera, o mexicano Yani Herreman e a equatoriana Lucía Astudillo Loor, coordenado por Olga Nazor, presidente do ICOFOM LAC.

Marta Arjona Perez, dentro de sua ampla e reconhecida trajetória na gestão cultural, dirigiu a Galeria de Arte da Sociedade Cultural "Nuestro Tiempo" e criou a Rede Nacional de Museus de Cuba. Ela foi diretora de Museus e Monumentos do Conselho Nacional de Cultura e diretora do Conselho Nacional do Patrimônio Cultural. Ela presidiu o Comitê Cubano do Conselho Internacional de Museus (ICOM) e foi membro de seu conselho executivo. Em relação à UNESCO, ela foi membro do Comitê do Patrimônio Mundial em várias ocasiões e foi delegada cubana ao Comitê Intergovernamental para a Restituição ou Retorno aos Países de Origem. Ela também participou da elaboração da legislação para a proteção dos bens culturais e criou o Centro Nacional de Conservação, Restauração e Museologia (CENCREM).

José Linares abriu a mesa com um relato emocional do perfil humano e profissional de sua colega no campo da museologia e da proteção do patrimônio cultural de seu país, descrevendo alguns aspectos da personalidade multifacetada de Marta, o que lhe permitiu destacar-se como responsável pelo patrimônio nacional, gerente de projetos museológicos, educacionais e de formação de recursos humanos na área, participar internacionalmente de organizações regionais e globais dedicadas à preservação do patrimônio cultural, bem como sustentar uma vasta produção escultórica em cerâmica, sua linguagem artística expressiva. Ele também enfatizou que ela sempre teve em mente a importância da identidade dos povos, o poder comunicativo do patrimônio e dos museus e sua contribuição para o desenvolvimento social. E que seus escritos, conferências e intervenções em vários fóruns e reuniões de trabalho especializadas são, em geral, breves, mas caracterizados por sua medularidade e profundidade de análise, nos quais é evidente a importância capital que ela dá à identidade como fundamento da cultura e, particularmente, à identidade latino-americana e caribenha.

O desenvolvimento da conversa derivou na referência e análise do trabalho escrito que Marta legou. Textos que refletem sua posição sobre questões centrais da museologia, como o contexto museológico latino-americano de gestão e desenvolvimento de museus, questões éticas e o posicionamento dos museus na região diante do flagelo do tráfico ilícito, a veracidade e o cuidado necessários no discurso das montagens museográficas, o compromisso das pessoas envolvidas na prática profissional e a ação pedagógica educacional e formativa que os

² Tradução: Manuelina Duarte

museus devem à sociedade. Estes fragmentos de texto foram retirados do livro nº 2 da série 'Teoría museológica latinoamericana; textos fundamentais. Marta Arjona' editado pela ICOFOM LAM, que no momento da Reunião da Guatemala estava em processo de edição e foi publicado meses depois. Obter em: https://drive.google.com/file/d/1Bs8ti8_3gScrdixHVjQqWE1KYaMBVhQI/view e o contexto latino-americano.

Uma das características do pensamento de Marta Arjona é seu olhar constante sobre a realidade latino-americana no que diz respeito à preservação do patrimônio cultural da região e dos remanescentes coloniais que a afetaram: (...) não é segredo para ninguém o que a conquista da América significou na transformação e às vezes o desaparecimento da cultura nativa de nossos povos, mas para alguns ainda não está claro o que significa a política sistemática de dominação - que tem sido exercida em alguns países da América desde a independência do colonialismo espanhol - imposta pelos apetites dispostos a consumir as riquezas íntimas dos povos americanos, fragmentando seus valores culturais nesse empreendimento. É por isso que também é necessário não esquecer esta política ao analisar os museus e sua relação com a cultura .

Marta e prática profissional

Como professora e formadora de profissionais em seu país e no exterior, ela considerou a formação de recursos humanos em museologia como uma condição essencial, tanto do ponto de vista da adequação acadêmica quanto dos valores éticos e humanos colocados a serviço do cuidado e comunicação do patrimônio:

(...) a museologia, como outras disciplinas, requer o espírito criativo daqueles que a praticam, sem o qual o que em princípio pode ser um sucesso em relação a perspectivas anteriores, em pouco tempo se torna um sinal imutável que, por sua presença habitual, permanece na retina, sem que suas ordens nunca estimulem os mecanismos sensoriais do visitante habitual (...)

Marta e museografia

Sabendo que a sofisticação das exposições museográficas nem sempre é possível na realidade dos museus da região, ela enfatizou a intimidade da ligação entre o objeto museológico exposto e a sociedade à qual ele pertence, e a eficácia com que esta mensagem desencadearia este sentimento de pertença:

(...) agora, propusemos a nós mesmos a necessidade de promover o patrimônio de tal forma que ele não produza fadiga pela imagem cotidiana, para a qual é necessário conseguir que o homem se reconheça em cada objeto, em cada evidência que o identifique, para que esta cotidianidade não se torne rejeição. Isso é possível, ou melhor, necessário, fazendo-o ver, antes de tudo, que ele faz parte dessa evidência e que tem o direito de propriedade sobre ela, porque é a que o representa (...)

Marta e o tráfico ilícito

Como delegada cubana ao Comitê Intergovernamental para a Restituição ou Retorno aos Países de Origem, Marta Arjona participou de inúmeros fóruns para discutir este problema, enfatizando isso: (...) os museus, como meio de promoção e difusão da cultura, devem mostrar solidariedade a fim de combater todos os vestígios criminosos, discriminatórios e deformadores. E o museu que empreende

esta tarefa será o mais desenvolvido, o que oferece o melhor serviço ao público que o visita e o que mais difunde a cultura (...)

Marta e ação educativa

Como mulher dedicada à gestão da educação, ela estava muito consciente do papel decisivo do museu na educação da população, especialmente como um complemento aos diferentes níveis de educação sistemática: (...) as coleções culturais, naturais ou técnico-científicas, que permaneceram e devem permanecer como um traço da evolução da vida, ligando o homem e a natureza como complementos - inseparáveis, para materializar os propósitos de desenvolver de forma massiva os métodos de educação integral que formam novas gerações com propriedades mais analíticas, mais conscientes, mais educadas, em suma, para compreender e resolver os fenômenos sociais de seu tempo em função de uma vida melhor que deve chegar a todos os homens (...)

Marta e a comunicação do patrimônio

Os processos comunicativos estabelecidos no museu e a construção das mensagens expositivas foram o tema de sua preocupação, especialmente em relação à contextualização das coleções exibidas na construção dos discursos museográficos: (...) é necessário falar com nova linguagem, enriquecida pela história e pelas contribuições e sacrifícios dos homens que a fizeram, como reconhecimento e compromisso de lealdade à sua abnegação; e para isso devemos tirar os cegos, porque não podemos deter a imagem, despojando-a de todos os elementos didáticos, para transformá-la em objeto de recreação visual e de fundo técnico; ou pior ainda, distorcê-la para compromissos políticos (...)

PROGRAMA

● Lunes 25 de Noviembre

Auditorio F-101, UVG

8:00 - 9:00 AM Registro de participantes

9:00 - 9:20 AM Acto académico de apertura

Saludo de bienvenida - Dra. Anabella Coronado, Profesora, UVG

Apertura de evento - Sra. Beatriz Quevedo, Presidenta, AMG-ICOM Guatemala - Licda. Gladys Palala, Viceministra de Patrimonio Cultural y Natural, Ministerio de Cultura y Deportes

Comités organizadores del ICOM - Licda. Olga Nazor, Presidenta, ICOFOM LAM - Mtra. Melissa Campos, Presidenta, ICOM- El Salvador

9:20 - 9:45 AM Presentación de las temáticas de trabajo

Licda. Olga Nazor, ICOFOM LAM "ICOFOM LAM y el pensamiento museológico de la región: Incidencia en su desarrollo."

9:45 - 10:00 AM Receso - Acto de celebración XXX años ICOFOM LAM

10:00 - 11:00 AM Conferencia Inaugural Mtra. Claudia Monzón Sosa, UVG "Patrimonio y Museos en Guatemala hoy: Combinando la teoría y la práctica"

11:00 - 1:00 PM Auditorio F-101, UVG

Conferencia: "Vigencia del legado de Marta Arjona" Imparte: Dr. Arq. José Linares Ferrera, ICOM-Cuba

Mesa: Revisitando los clásicos: 2019 año Marta Arjona / Revisitando os clásicos: 2019 ano Marta Arjona Conversan: José Linares (Cuba), Lucía Astudillo (Ecuador), Carlos Vázquez Olvera (México), Yani Herreman (México), Olga Nazor (Argentina) y Alejandra Peña Gil (en enlace desde Paraguay).

1:00 - 2:30 PM Almuerzo

2:30 - 4:30 PM Mesas de trabajo

Auditorio F-101, UVG

Mesa: Museología y enfoques críticos / Museologia e enfoques críticos.

Coordinación: Sandra Escudero

Relatoría: Luisa Yurrita

2:40 PM – Afectando el Museo, rompiendo con la modernidad Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

2:55 PM – Propuesta de un museo comunitario en San Andrés Semetabaj, retos y política Jenny Guerra y Ernesto Arredondo Leiva

3:10 PM – La museología en Belice: El caso del eco-museo Jenny Guerra

3:25 PM – Propuesta de museo al aire libre, perspectivas del museo y la museología desde la localidad Francisco Javier Alba Alva

3:40 PM – Debates

Aula Virtual J-301, UVG

Mesa: Museos, tradiciones y construcciones colectivas. Enfoques teóricos / Museus, tradições e construções coletivas. Enfoques teóricos.

Coordinación: Luciana Menezes de Carvalho

Relatoría: Flory Pinzón

2:40 PM – La Imprenta de Sibaja, la familia que imprimió una historia Adrián Chaves Marín y Pamela Soto Cartín

2:55 PM – Identidad afro-diaspórica, museos y Museología: constituciones de tradiciones entre el reino de Daomé y Brasil Diogo Jorge de Melo, Priscila Faulhaber y Silvilene de Barros Ribeiro Morais

3:10 PM – Museus, tradições e costumes; patrimônios e territorialidade dos indígenas Mybias no Rio de Janeiro: reflexões sobre o tema Maria Amélia Souza Reis e Silvilene Morais

3:25 PM – Debates

7:00 PM Centro Histórico Cóctel de bienvenida, AMG-ICOM Guatemala, Fundación G&T, Zona 1

● Martes 26 de Noviembre

Auditorio I-100, UVG

8:30-9:00 AM Registro de participantes

9:00-10:00 AM Conferencia magistral Mtra. Yani Herreman, ENCRYM-INAH "Historia y tradición en la museología latinoamericana: De la teoría a las construcciones colectivas"

10:00-10:30 AM Receso

10:30 AM-1:00 PM Mesas de trabajo

Auditorio I-100, UVG

Mesa: Museología y enfoques críticos / Museologia e enfoques críticos.

Coordinación: Sandra Escudero

Relatoría: Juan Manuel Ávalos

10:40 AM – Pensar a museología a partir da perspectiva de Edward Palmer Thompson Vinicius Monção

10:55 AM – La teoría como base y detonante: proponiendo un programa educativo para activar un proyecto de Museo en Guatemala Renato Osoy Menard y Josseline Pinto Trejo

11:10 AM – Investigação sobre a percepção dos profissionais sobre inclusão e o acesso de pessoas com deficiência (PCD) aos museus Silvilene Morais e Maria Amélia Souza Reis

11:25 AM – Debates

Aula Virtual J-301, UVG

Mesa: Museos, tradiciones y construcciones colectivas. Enfoques teóricos / Museus, tradições e construções coletivas. Enfoques teóricos.

Coordinación: Luciana Menezes de Carvalho

Relatoría: Andrea Pineda

10:40 AM – La cosmovisión andina y las tradiciones Lucia Astudillo Loor

10:55 AM – El Museo comunitario, guardián de la identidad y patrimonio cultural del pueblo xinka Mauricio Vanheusden

11:10 AM – Danza en el museo: propuestas participativas Beatriz Herrera Corado

11:25 AM – Tradición en torno al arte mexicano en acuarela Daniel Alejandro Ramírez Hernández

11:40 AM – Debates

1:00 - 2:30 PM Almuerzo

2:30 - 7:00 PM Mesas de trabajo

Auditorio F-101 UVG

Mesa: Museología y enfoques críticos / Museologia e enfoques críticos.

Coordinación: Sandra Escudero

Relatoría: Anabella Coronado

2:40 PM – Co-invencción y actualización situada de la tradición museológica. La intervención mexicana Freire Rodríguez Saldaña

2:55 PM – Museología, enfoques críticos y prácticas sociales en la realidad latinoamericana Teresa Scheiner

3:10 PM – Epistemologías Indígenas y Museos Comunitarios en Guatemala Andrés Álvarez Castañeda

3:25 PM – Interpreting inclusiveness: community agency in Caribbean museums Natalie McGuire

3:40 PM – Narrativas nos objetos biográficos: perspectivas sobre as representações de classes sociais em museus comunitários e histórico nacional Kelly Amaral de Freitas

3:55 PM – Debates

4:30 PM – Receso

5:00 PM – Discusión y síntesis de la mesa

● **Miércoles 27 de Noviembre**

Actividad de campo en Cuilapa, Santa Rosa

7:30 AM - 2:45 PM (traslado y alimentos incluidos en la inscripción)

Visita al museo comunitario Xinka

8:45 AM Desayuno

9:15 AM Recorrido

10:45 AM Receso de café

11:00 AM Deliberaciones en la 25a Conferencia General del ICOM en Kioto sobre la definición de museo: Estado de la cuestión

Moderan: Dra. Scarlet Galindo (Universidad Iberoamericana, México) y Mtra. Melissa Campos (Universidad Tecnológica de El Salvador/ ICOM-El Salvador)

11:30 AM Espacio para comentarios y preguntas

1:00 PM Almuerzo
1:30 PM Salida a UVG
Aula Virtual (J-301), UVG

3:00 - 7:00 PM Seminario de Alfabetización en Teoría Museológica

Imparten: Dra. Luciana Menezes de Carvalho (Directora del Museo de la Memoria y el Patrimonio, Universidad Federal de Alfenas, Brasil) y Arqlga. Sandra Escudero (Coordinadora del Departamento de Arqueología de la Municipalidad de Rosario/ Profesora de la Universidad Nacional de Avellaneda, Argentina)

3:00-4:45 PM Parte I

4:45-5:15 PM Receso

5:15-7:00 PM Parte II

● **Jueves 28 de Noviembre**

Museo Nacional de Arqueología y Etnología (MUNAE)

9:00 - 10:30 AM Bienvenida y recorrido - Mtro. Daniel Aquino, Director del MUNAE
Recorrido de la exhibición temporal - Mtra. Flory Pinzón, Museo de Arqueología La Democracia

10:30 - 11:00 AM Receso

11:00 AM - 1:00 PM Asamblea general y discusión local

1:00 - 2:30 PM Almuerzo

2:30 - 4:00 PM Conclusiones y cierre del evento - Sra. Beatriz Quevedo, Presidenta ICOM-Guatemala - Licda. Karina de Villatoro, Dirección Técnica de Museos, Ministerio de Cultura y Deportes - Dr. Julio Carranza, Director y Representante de UNESCO en Guatemala - Mtra. Melissa Campos, Presidenta ICOM-El Salvador - Lcda. Olga Nator, Presidenta ICOFOM LAM

4:00 PM Coctel de Clausura