

XX | Encuentro del IX | ICOFOM LAC

“La Decolonización de la museología desde
América Latina y el Caribe:
Museos, mestizajes y mitos de origen”

09 a 12 de noviembre de 2021

Edición / Edição

Raquel Pontet, Manuelina Maria Duarte Cândido

Diseño gráfico das actas /Desenho gráfico dos anais

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Apoio na uniformização dos artigos em relação às normas bibliográficas

Saulo Ruan de Andrade

Evaluadores internos / Avaliadores internos

Manuelina Maria Duarte Cândido

Olga Nazor

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Evaluadores Externos/ Avaliadores Externos

Camila Azevedo de Moraes Wichers

Carolina Ruoso

Clovis Carvalho de Britto

Fabio Hering

Fernando Navarro

Lorena Sancho Querol

Luis Alegría

Luis Carlos Borges

Marcelo Mattos Araújo

María Carmen Delia Gregorio Navarro

Maria Cristina Oliveira Bruno

Marilia Xavier Cury

Mirtha Alfonso

Oscar Navajas

Oscar Navarro

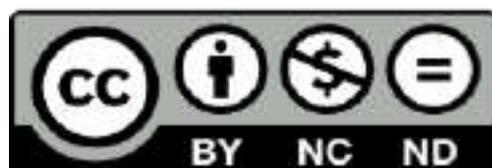
Renato Athias

Sofía Sánchez Giménez

Zita Possamai

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

ISBN: 978-2-491997-69-4 (digital)



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

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

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

ACTAS

XXIX Encuentro Regional del ICOFOM LAC “La descolonización de la Museología desde América Latina y el Caribe: museos, mestizajes y mitos de origen”

Ciudad de México, México (modalidad virtual) - 9 al 12 de noviembre de 2021

ANAIS

XXIX Encontro Regional do ICOFOM LAC “A descolonização da Museologia a partir da América Latina e do Caribe: museus, mestiçagens e mitos de origem”

Cidade do México, México (modalidade virtual) – 09 a 12 de novembro de 2021

PROCEEDINGS

29th ICOFOM LAC Regional Meeting “Museology decolonization in Latin America and the Caribbean: museums, mixing and the myths of origins”

Mexico City, Mexico (virtual modality) – 09th to 12th November, 2021

**ICOFOM LAC
2022**

Programa XXIX Encuentro del ICOFOM LAC

Ciudad de México (modalidad virtual) – 9 al 12 de noviembre de 2021

9 de noviembre

- 10:00 a 11:00 - Sesión inaugural - Acto de apertura - Saludo de las autoridades
- 11:00 a 12:00 - Conferencia Magistral de Apertura - La descolonización de la Museología de América Latina y el Caribe: museos, mestizaje y mitos de origen
Conferencista: Marília Xavier Cury (Brasil)
- 14h a 16h – 4º seminario web

10 de noviembre

- 10:00 - 11:00 conferencia 2 – Revisitando los clásicos: Teresa Scheiner
Conferencista: Fabio Hering (Brasil)
- 11:00 - 12:00 conferencia 3 – Conciencia y experiencia: prácticas y procesos formativos del pensamiento museológico en el contexto de América Latina y el Caribe
Conferencista: Ivette Celi Piedra (Ecuador)

Mesa 2

- 12:00 - 12:15 - Plan de musealización para la Comunidad de Vilcas Huamán (Ayacucho, Perú): el desafío de llevar a la práctica una propuesta de museología contemporánea.
Florescia Puebla e Isabel Cornejo
- 12:16 - 12:30 - Afectividad y Museología: una mirada a la producción teórica de Teresa Scheiner
Diogo De Melo

Almuerzo

Mesa 1

- 15:00 - 15:15 - Museos indisciplinados
Ignacio Fernandez del Amo
- 15:16 - 15:30 - Museología, museos y prácticas museales: algunas vertientes para su interpelación
María Ximena Agudo Guevara
- 15:31 - 15:45 – Memoria y narrativas: la exposición de arte popular del Centro Cultural de San Francisco
Raisa Filgueira y Sabrina Fernandes Melo
- 15:46 - 16:00 – Itinerarios y encrucijadas de musealización hacia horizontes participativos: cocreación y toma de decisiones compartidas junto a los públicos

en los museos

Julia Nolasco de Moraes, Bruna Pinto Monteiro, Carolina de Oliveira Silva,
Orlando Gomes da Silva Junior

- 16:01 - 16:15 - El colectivo mujer como sujeto histórico en los museos de Alta Gracia, Argentina: ¿epistemicidio y subalternidad?
Jeanette De la Cerda
- 16:16 - 16:30 - Cánones académicos en la construcción del héroe en el Museo Histórico Sarmiento
Virginia González
- 16:31 - 17:00 - Debate

11 de noviembre

Mesa 1 (continuación)

- 10:00 a 10:15 – Los objetos de los equipos de fútbol de la llanura aluvial en São Paulo, análisis del proceso curatorial de la Asociación Atlética Cohab Juscelino
Joao Rodrigues y Marília Xavier
- 10:16 a 10:30 - Los museos en las ciudades brasileñas del interior del sur de Minas Gerais y la descolonización del pensamiento museológico: reflexiones iniciales sobre la representación de la persona negra en el Museo Alferes Belisário
Josiane Lourenco y Julia Moraes
- 10:31 a 10:45 – Patrimonio Natural y el pensamiento de las relaciones entre “nosotros y ella”
Bianca Vicente y Sue Costa
- 10:46 a 11:00 – Museología y experimentación: consideraciones sobre el Museo Virtual de Encantamientos Amazónicos Surrupira
Diogo De Melo, Marcos Zanotti y Gisele Barroso
- 11:00 a 11:30 - Debate

Almuerzo

Mesa 3

- 13:30 - 13:45 – Museos, públicos y plataformas digitales: investigación sobre la relación entre las instituciones museísticas y los públicos en el contexto del aislamiento social
Ligia Limao y Marília Xavier Cury
- 13:46 - Participación del público y toma de decisiones en las exposiciones: el Museo de Folklore Edison Carneiro como estudio de caso
Lucas Rodriguez Barros y Julia Nolasco

- 14:01 - 14:15 - Participación pública en museos de arte: democracia cultural y autogestión
Mariana Rigoli
- 14:16 - 14:30 Las puertas de los museos se abren por fuera
Rosa Viviana López Ortega
- 14:31 - 15:00 - Debate

Receso

- 15:15 - 15:30 - Museología APAVORO: la ocupación de los museos por parte de los no públicos
Ellen Nicolau
- 15:31 - 15:45 - ¿Decolonizar los museos y la Museología? Al borde del acantilado de un mar de preguntas
Zita Possamai
- 15:46 - 16:00 – Protagonismo indígena en las exposiciones de los museos
Rebeca Bombonato
- 16:01 - 16:15 Etnografía Museística y Crítica Decolonial: la apropiación y mediación del conocimiento sobre el patrimonio cultural en los espacios de la memoria
Samuel Ayobami Akinruli
- 16:16 - 16:30 – Prácticas y procesos formativos en Museología: contribución del curso de Museología de la Universidad Federal do Pará
Rosangela Britto
- 16:31 - 17:00 – Debate

12 de noviembre

- 11:00 a 13:00 Informe de las mesas de trabajo
- 15:00 a 16:30 Asamblea General de ICOFOM LAC
- Ceremonia de Cierre

Índice

APRESENTAÇÃO DO LIVRO	1
PRESENTACIÓN DEL LIBRO	5
BOOK'S PRESENTATION	9
Luciana Menezes de Carvalho	
Panel 1 / Mesa 11	
Descolonización de la museología desde América Latina y el Caribe: museos, mestizaje y mitos de origen/ Decolonização da Museologia a partir da América Latina e Caribe: museu, mestiçagem e mitos de origem/Museology decolonization in Latin America and the Caribbean: museums, mixing and the myths of origins	
Reporte/ Relatoria	14
Silvilene de Barros Ribeiro Morais	
CONFERENCIA MAGISTRAL	
Descolonização e mudanças epistêmicas da museologia - realidades sociais, novas experimentações museais e caminhos contra-hegemônicos	17
Marília Xavier Cury	
Museos indisciplinados	34
Ignacio Fernández del Amo	
Museos y prácticas museales: algunas vertientes para su interpelación.	
María Ximena Agudo Guevara	41
Memória e Narrativas: A Exposição De Arte Popular Do Centro Cultural São Francisco	59
Raisa Filgueira Soares Gomes	
Sabrina Fernandes Melo	
Itinerários e encruzilhadas da musealização rumo a horizontes participativos: colaboração e cocriação nos museus junto aos públicos	
Julia Nolasco de Moraes	71
Bruna Pinto Monteiro	
Carolina de Oliveira Silva	
Orlando Gomes da Silva Junior	
Cánones académicos en la construcción del héroe en el Museo Histórico Sarmiento	87
Virginia Fernanda González	
Patrimônio Natural e o Repensar das Relações Entre “Nós e Ela”	96
Bianca Cristina Ribeiro Vicente.	
Sue Anne Regina Ferreira da Costa	

Museologia e Experimentação: Considerações Sobre o Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas 106

Diogo Jorge de Melo

Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rossi

Gisele Nascimento Barroso

Reflexões iniciais sobre a representação da pessoa negra em museus diante do debate acerca da descolonização do pensamento museológico 118

Josiane de Fátima Lourenço

Julia Nolasco Leitão de Moraes

Panel 2 / Mesa 2

Revisitando los clásicos: Teresa Scheiner/ Revisitando os clássicos: Teresa Scheiner/ Revisiting the classics: Teresa Scheiner

Reporte/ Relatoria 126

Héctor Valverde

CONFERENCIA MAGISTRAL

Teresa Scheiner: uma trajetória de compromisso intelectual e prático/teórico com a Museologia 128

Fábio Adriano Hering

Plan de musealización para la comunidad de vilcas huamán (ayacucho, Perú). El desafío de llevar a la práctica una propuesta de museología contemporánea. 139

Puebla Antequera, María Florencia

Cornejo Rivera, Isabel Rosario

Panel 3 / Mesa 3

Conciencia y experiencia: prácticas y procesos formativos del pensamiento museológico en el contexto de América Latina y el Caribe/ Consciência e Experiência: práticas e processos formativos do pensamento museológico no contexto da América Latina e Caribe/ Consciousness and experience: practices and formative processes of museological thought in the context of Latin America and the Caribbean

Report/ Relatoria 157

Julia Nolasco de Moraes

CONFERENCIA MAGISTRAL

Transformaciones teóricas hacia la museología crítica: un diálogo entre tradición, ruptura y nuevas narrativas 159

Ivette Celi Piedra

Museologia do APAVORO: A Ocupação dos Museus pelos não públicos 167
Ellen Nicolau

Museum ethnography and decolonial critique: the appropriation and mediation of knowledge on cultural heritage in memory spaces 181
Samuel Ayobami Akinruli

Indigenous protagonism in museum exhibitions 189
Rebeca Ribeiro Bombonato

APRESENTAÇÃO DO LIVRO

O XXIX Encontro Anual do Subcomitê Regional do ICOFOM para a América Latina e o Caribe - ICOFOM LAC - teve como tema central **“A descolonização da Museologia a partir da América Latina e do Caribe: museus, mestiçagens e mitos de origem”**, influenciado pelo tema promovido pelo Comitê Internacional do ICOM para a Museologia - ICOFOM para o ano de 2021. O Encontro foi organizado em parceria com a Escola Nacional de Conservação, Restauração e Museografia “Manuel del Castillo Negrete” - ENCRyM¹, sediada no México, e ocorreu de forma virtual, pela plataforma *Zoom*, entre os dias 09 e 12 de novembro de 2021. Creio que minhas palavras iniciais deste texto que se propõe a ser um misto de lembranças e reflexões devam ser dedicadas a agradecer. Agradecimentos esses direcionados a leve e fluente parceria estabelecida com essa instituição representada pelos colegas Gerardo Ramos, diretor da ENCRyM; Yolanda Madrid, subdiretora de pesquisa; José Luis Trejo, responsável pelas questões técnicas do evento; e ao estimado colega de *Board* Carlos Vázquez, por toda a interlocução fundamental para a realização do evento. Não é possível deixar de mencionar o apoio do ICOFOM, na pessoa do presidente Bruno Brulon Soares; e do ICOM México, representado por sua presidente Maya Dávalos.

Meus agradecimentos também aos que atuaram na função de mediadores/ relatores das mesas: Hector Valverde, Silvilene Morais, Scarlet Galindo, Julia Moraes e Luís Alegría, por terem entregue interessantes relatorias presentes nesta publicação. Agradeço, imensamente, aos meus colegas de *Board* que atuaram no âmbito dos seus respectivos setores, tais como nossa colega Anabella Coronado, pela elaboração do documento de formalização da parceria; nossas colegas Olga Nazor e Ana Burró pela tradução/produção de legendas de conferências; Hugo Calle, pelo apoio; às colegas Manuelina Duarte e Raquel Pontet, pela preciosa condução no setor de publicações, que gerou este livro; às colegas Natalie McGuire-Batson e Melissa Campos, responsáveis pela difusão do evento e pela revisão das traduções deste texto de apresentação; à nossa colega Scarlet Galindo, pelo grande apoio tanto na vice-presidência como na edição gráfica deste livro; à colega Elisa Mencos, por também traduzir conferências, além das edições das legendas; e ao colega Vinicius Monção, por toda a gestão administrativa do evento por parte do ICOFOM LAC. Ainda sobre as traduções, agradeço à voluntária do ICOFOM LAC Ana Beatriz Araújo que também aceitou o desafio de traduzir conferências. E agradeço também à voluntária Selma Paschoal, pela revisão desta apresentação.

No que tange às reflexões que de alguma forma emergiram antes, durante e depois desse encontro, me vejo com a responsabilidade de revisitá-las e de tentar, de forma sucinta, destacar pontos que nos interessam na qualidade de um comitê dedicado à construção de uma museologia voltada e comprometida com a região da América Latina e Caribe. A partir da mescla entre conceitos e metodologias já difundidos - ainda que não usados de forma unânime no campo museal ou mesmo na Museologia - e novos conceitos e metodologias aqui apresentados pelos autores, emergiram discussões sobre o refletir e o fazer museológico e museal frente à necessidade de descolonização. Entretanto, cabe ressaltar, que essa mescla e essa descolonização estão sendo construídas a partir do território latino-americano e caribenho, que tanto encara a descolonização quanto o museu, mestiçagem e mitos de origem a partir de outra percepção e lugar que não o europeu e/ou do hemisfério norte global. Vale lembrar que tanto o processo colonizador quanto os mitos de origem foram aqui impostos

¹ Vinculada ao Instituto Nacional de Antropologia e História - INAH.

de “cima para baixo”; e tais ações promoveram inúmeros encontros (violentos) que originaram a diversidade cultural, social e racial construída nos últimos séculos em nossos territórios.

Baseados nessas prerrogativas, os autores da mesa 1 **“Decolonização da Museologia a partir da América Latina e Caribe: museu, mestiçagem e mitos de origem”**, encontraram como ponto de análise e como ponto sintomático desse encontro o museu e seus processos, analisados então pela Museologia (que é nosso principal ponto de convergência aqui, sempre é importante ressaltar). Tal premissa fica evidente no texto referente à conferência de Marília Xavier Cury, ao falar de musealia, ressignificando-a a partir de um processo museal do presente que não mais pode ignorar a não-presença dos interessados no próprio processo - que, no caso exemplificado pela autora, são as comunidades indígenas. Tal metodologia, para ela, sustentaria o caminhar em direção à descolonização. Isso tornaria os museus, nas palavras de Ignacio Fernández del Amo, indisciplinados, mas não em um sentido único e superficial do termo, mas numa perspectiva teórico-metodológica que levaria os museus a defenderem o direito à criatividade e a memória de muitos, inclusive e principalmente como resultado da “fratura” instalada pelo pensamento colonial. São indisciplinados, também, em relação às demandas promovidas nos projetos de criação e construção de estados-nação, voltadas, como aponta María Ximena Agudo Guevara, para reproduzir e manter a hegemonia de setores dominantes.

Esse passado museal comprometido com o Estado e com as hegemonias criou grandes anomalias no território latino-americano e caribenho, sempre considerando que uma postura colonial foi a base para tal. E isso é identificado pelos autores da mesa 1, como por exemplo Raisa Filgueira Soares Gomes e Sabrina Fernandes Melo, que também reivindicam novo olhar sobre coleções até então ignoradas pelas práticas museais e que são reflexos do passado não tão distante, mencionado acima. Para as autoras, tal movimento de olhar para essas coleções implicaria no questionamento das estruturas sociais e políticas dos espaços museais. A partir e sob este aspecto, as autoras Julia Nolasco de Moraes e Bruna Pinto Monteiro também reiteram que a mudança deve ocorrer de dentro para fora, descolonizando o processo de musealização, o que implicaria, na perspectiva delas, nas mudanças de rumos sobre protagonismos e participações que até então eram de uso exclusivo dos técnicos, que por sua vez reivindicavam uma neutralidade inexistente e conveniente. Como resultado, também, se desfaz a necessidade de cultos e validações de heróis para uma história dita nacional, como reivindica a autora Virginia Fernanda González.

Todo esse movimento decolonial na e pela Museologia, apresentado aqui pelos autores, extrapola as fronteiras dos espaços museais em geral delimitados por quatro paredes e se expandem, também, para novas compreensões das próprias relações humano e natureza; e humano e objeto. As autoras Bianca Cristina Ribeiro Vicente e Sue Anne Regina Ferreira da Costa reiteram a necessidade de novas relações com os entes que nos cercam e nos atravessam, já que os museus ainda estão vinculados, em sua maioria, a uma mentalidade colonialista e de critérios antropocêntricos acerca da natureza. Para desconstruir tal mentalidade, são necessários diálogos com outras epistemologias não enquadradas e ignoradas pelos conhecimentos também hegemônicos, excludentes e, porque não, coloniais do campo científico. Além do convite dessas autoras para considerar as cosmologias indígenas, Diogo Jorge de Melo, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rossi e Gisele Nascimento Barroso nos

convidam a pensar a Museologia a partir, também, de uma perspectiva afrodiaspórica e ameríndia, que vê na manifestação de Exu um modelo teórico-metodológico para a Museologia que, para além de conservador e guardião de memórias, também nos ensina o “reconhecimento de toda a diversidade de acontecimentos possíveis existentes no mundo”. E, assim, como Josiane de Fátima Lourenço e Julia Nolasco Leitão de Moraes, os autores da mesa 1, presentificados neste livro, entendem que, ao se promover novos questionamentos e propostas museais, novas vias de musealização serão produzidas, bem como novas musealidades.

De qualquer forma, o ICOFOM LAC tem seguido uma trajetória de ânsia por um pensar museológico que esteja sempre conectado à realidade museal (em seus distintos desdobramentos), seja como análise da realidade; ou seja na construção, criação ou proposição de novos processos museais. E, nesse viés, também se considera importante ressaltar pensadores que estiveram conosco nesta trajetória latino-americana e caribenha - seja uma trajetória que extrapole o próprio ICOFOM LAC ou que acompanhe de perto ou mesmo se funde à trajetória do nosso subcomitê. Assim, nesse encontro de 2021 e neste livro, o destaque da Mesa 2 “**Revisitando os clássicos**” é para a trajetória de **Teresa Scheiner**, cuja relevância teórico-metodológica para a Museologia foi e ainda tem sido fundamental. Scheiner, que ainda está na ativa e produzindo conhecimentos até hoje relevantes para a disciplina, teve o olhar generoso e atento sobre sua produção do conferencista Fábio Adriano Hering. Hering destacou, dentre inúmeros pontos relevantes da produção de Scheiner, a convergência que a autora tem com o ICOFOM e com o ICOFOM LAC: a de direcionar seu trabalho primordialmente a compreensão da Museologia e do museu, e não voltado para “prescrever uma deontologia ou estabelecer linhas de ação para o trabalho na área”.

Considerando também a retórica ontológica de Scheiner pela defesa de um museu como um evento/acontecimento que extrapola os limites da modernidade (antes ou depois dela), ressaltada por Hering, María Florencia Puebla Antequera e Isabel Rosario Cornejo Rivera, também destacaram, no âmbito da mesa 2, que esse pensamento serviu de base para que as autoras construíssem um trabalho museal/museológico que não se delimitava nem aos espaços físicos que em geral são construídos para criação de museus e nem em planos de musealização que não fossem elaborados de forma protagonista pela comunidade, respeitando sua forma de ser e conviver que muitas das vezes contrapõe a ideia da construção de um museu físico. O museu e a Museologia, portanto, são abertos e reivindicados por inúmeras possibilidades.

E, ainda nesse panorama de pensamento museológico produzido no território latino-americano e caribenho, a mesa 3 “**Consciência e Experiência: práticas e processos formativos do pensamento museológico no contexto da América Latina e Caribe**” propiciou um espaço de conversas que só reforçou o ambiente discursivo e reflexivo propiciado pelo encontro. São atmosferas de pensamento que confluem e trazem certa unidade de intenções e direcionamentos que sequer são explicados por nós, acadêmicos, corrompidos pelo pensamento científico tão previsível e limitado. Essa atmosfera é refletida na fala da conferencista Ivette Celi Piedra, que reitera que os processos formativos do pensamento museológico de nossa região não estão descolados da reflexão crítica sobre a construção de patrimônios, que por sua vez também estiveram conectados à retórica de construção de nacionalismos e de recursos econômicos que sustentam o próprio sistema capitalista. Isso soma-se ao fazer museal puramente técnico que muitas das vezes, como já dissemos anteriormente, reforça uma neutralidade que só serve para mascarar uma produção de conhecimento

que atende aos interesses do capital e da geração de desigualdades, como também aponta a autora Ellen Nicolau. Instaurada essa desigualdade, seja cultural, social ou econômica, cabe à Museologia a defesa pelo apavoro, trazida por essa última autora, que é justamente essa defesa aqui tão reificada de participação de diferentes públicos e comunidades que são inclusive ignorados e excluídos pelos próprios museus.

É nessa linha, nesse fio condutor, que o autor Samuel Ayobami Akinruli vai na defesa da metodologia etnográfica como uma postura de conciliação entre museus (coisas) e pessoas, territórios e identidades. Apesar do reconhecimento de que o caminho para a reconciliação dos museus com os diferentes coletivos ainda é longo, Rebeca Ribeiro Bombonato também destaca que essa postura política deve ser tomada como forma de lidar com os violentos processos de imposição e até mesmo desculturação de modos de ser e estar no mundo distintos dos hegemônicos.

O que fica claro para mim nessa leitura - ora corrompida, ora intencionada política e academicamente é que processos e produtos museais, em geral identificados por termos cunhados na nossa disciplina, tais como musealização, musealidade, musealia, passam por uma (re)leitura contemporânea que está permeada e inundada por uma virada (e questionamento) decolonial que aqui está encabeçada pela América Latina e Caribe. Foram falas e textos muito precisos, inquietos, provocativos e contemporâneos que nos permitiram levar a Museologia e principalmente os museus para seu lugar e papel na relação com as diferentes sociedades. Há uma grande dívida, mas aqui podemos ver que ela já está sendo cobrada e paga. Isso nos conforta; mas também não nos faz aquietar. Fica o convite à continuidade!

Luciana Menezes de Carvalho
Rio de Janeiro, Brasil, agosto de 2022.

PRESENTACIÓN DEL LIBRO

El XXIX Encuentro Anual del Subcomité Regional del ICOFOM para América Latina y el Caribe - ICOFOM LAC - tuvo como tema central **“Descolonización de la museología desde América Latina y el Caribe: museos, mestizaje y mitos de origen”**, influenciado por el tema promovido por el Comité Internacional para la Museología del ICOM - ICOFOM en el año 2021. El Encuentro fue organizado en alianza con la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía “Manuel del Castillo Negrete” - ENCRyM¹, con sede en México, y se llevó a cabo virtualmente, a través de la plataforma *Zoom*, entre el 9 y el 12 de noviembre de 2021. Creo que mis palabras de apertura de este texto, que pretende ser una mezcla de recuerdos y reflexiones, deberían estar dedicadas a los agradecimientos. Estos agradecimientos están dirigidos a la liviana y fluida alianza establecida con esta institución representada por los colegas Gerardo Ramos, director de la ENCRyM¹; Yolanda Madrid, subdirectora de investigación; José Luis Trejo, responsable de los aspectos técnicos del evento; y al estimado colega de la Junta Carlos Vázquez, por toda la interlocución fundamental para la realización del evento. Es imposible no mencionar el apoyo del ICOFOM, en la persona del presidente Bruno Brulon Soares; e ICOM México, representado por su presidenta Maya Dávalos.

También quisiera agradecer a quienes actuaron como mediadores/relatores de las mesas: Héctor Valverde, Silvilene Morais, Scarlet Galindo, Julia Moraes y Luís Alegría, por entregar interesantes informes presentes en esta publicación. Agradezco inmensamente a mis colegas de la junta que trabajaron en sus respectivos sectores, como nuestra colega Anabella Coronado, por la elaboración del documento para formalizar la alianza; nuestras compañeras Olga Nazor y Ana Burró por la traducción/producción de los subtítulos de las conferencias; Hugo Calle, por el apoyo; a las compañeras Manuelina Duarte y Raquel Pontet, por sus valiosas conducciones en el sector editorial, que generó este libro; a las colegas Natalie McGuire-Batson y Melissa Campos, encargadas de publicitar el evento y revisar las traducciones de este texto de presentación; a nuestra colega Scarlet Galindo, por el gran apoyo tanto en la vicepresidencia como en la edición gráfica de este libro; a la colega Elisa Mencos, por también traducir conferencias, además de editar los subtítulos; y a mi colega Vinicius Monção, por toda la gestión administrativa del evento por parte de ICOFOM LAC. Continuando con las traducciones, me gustaría agradecer a la voluntaria de ICOFOM LAC, Ana Beatriz Araújo, quien también aceptó el desafío de traducir conferencias. También me gustaría agradecer a la voluntaria Selma Paschoal por revisar esta presentación.

En relación a las reflexiones que de alguna manera surgieron antes, durante y después de este encuentro, me veo con la responsabilidad de retomarlas y tratar, sucintamente, de resaltar puntos que nos interesen en la calidad de un comité dedicado a la construcción de una museología enfocada y comprometida a la región de América Latina y el Caribe. A partir de la mezcla entre conceptos y metodologías ya difundidos -aunque no utilizados unánimamente en el campo museológico ni siquiera en la Museología- y nuevos conceptos y metodologías presentados aquí por los autores, surgieron discusiones sobre la reflexión y el quehacer museológico y museístico frente a la necesidad de descolonización. Sin embargo, cabe señalar que este mestizaje y esta descolonización se están construyendo desde el territorio latinoamericano y caribeño, que enfrenta tanto la descolonización como el museo, el

1 Vinculada al Instituto Nacional de Antropología e Historia - INAH.

mestizaje y los mitos de origen desde una percepción y lugar diferente al europeo y/o el hemisferio norte global. Vale recordar que tanto el proceso colonizador como los mitos de origen se impusieron aquí de “arriba a abajo”; y tales acciones propiciaron innumerables encuentros (violentos) que dieron origen a la diversidad cultural, social y racial construida en los últimos siglos en nuestros territorios.

Con base en estas prerrogativas, los autores de la mesa 1 **“Descolonización de la museología desde América Latina y el Caribe: museos, mestizaje y mitos de origen”**, encontraron el museo y sus procesos como punto de análisis y punto sintomático de este encuentro, analizado por la Museología (que es nuestro principal punto de convergencia aquí, siempre es importante señalar). Esta premisa es evidente en el texto referente a la conferencia de Marília Xavier Cury, al hablar de musealia, resignificándola a partir de un proceso museal presente que ya no puede ignorar la no presencia de los interesados en el proceso mismo - que, en el ejemplificado caso de la autora, son las comunidades indígenas. Tal metodología, para ella, apoyaría el camino hacia la descolonización. Esto haría de los museos, en palabras de Ignacio Fernández del Amo, indisciplinados, pero no en un sentido único y superficial del término, sino en una perspectiva teórico-metodológica que los llevaría a defender el derecho a la creatividad y a la memoria de muchos, incluso y principalmente como resultado de la “fractura” instalada por el pensamiento colonial. También son indisciplinados en relación con las demandas promovidas en proyectos de creación y construcción de estado-nación, tendientes, como señala María Ximena Agudo Guevara, a reproducir y mantener la hegemonía de los sectores dominantes.

Este pasado museístico comprometido con el Estado y con las hegemonías generó grandes anomalías en el territorio latinoamericano y caribeño, siempre considerando que una postura colonial fue la base para ello. Y así lo identifican los autores de la mesa 1, como Raisa Filgueira Soares Gomes y Sabrina Fernandes Melo, quienes también reclaman una nueva mirada a las colecciones hasta ahora ignoradas por las prácticas museísticas y que son reflejos del pasado no tan lejano, mencionado anteriormente. Para los autores, tal movimiento de mirar estas colecciones implicaría cuestionar las estructuras sociales y políticas de los espacios del museo. Desde y bajo este aspecto, las autoras Julia Nolasco de Moraes y Bruna Pinto Monteiro también reiteran que el cambio debe ocurrir de adentro hacia afuera, descolonizando el proceso de musealización, lo que implicaría, en su perspectiva, cambios en la dirección de los protagonismos y acciones que hasta entonces eran de uso exclusivo de los técnicos, quienes a su vez reclamaban una inexistente y conveniente neutralidad. Como resultado, también se elimina la necesidad de cultos de héroes y validaciones para una llamada historia nacional, como afirma la autora Virginia Fernanda González.

Todo este movimiento decolonial en y a través de la Museología, presentado aquí por los autores, va más allá de los límites de los espacios museísticos generalmente delimitados por cuatro paredes y también se expande hacia nuevas comprensiones de las relaciones humanas y naturales; y humano y objeto. Las autoras Bianca Cristina Ribeiro Vicente y Sue Anne Regina Ferreira da Costa reiteran la necesidad de nuevas relaciones con las entidades que nos rodean y nos atraviesan, ya que los museos siguen vinculados, en su mayor parte, a una mentalidad colonialista y criterios antropocéntricos sobre la naturaleza. Para deconstruir tal mentalidad son necesarios los diálogos con otras epistemologías no enmarcadas e ignoradas por los saberes hegemónicos, excluyentes y, por qué no, coloniales del campo científico. Además de

la invitación de estos autores a considerar las cosmologías indígenas, Diogo Jorge de Melo, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rossi y Gisele Nascimento Barroso nos invitan a pensar la Museología desde una perspectiva afrodiaspórica y amerindia, que ve en la manifestación de Exu un modelo teórico-metodológico para la Museología que, además de ser un preservador y guardián de la memoria, también nos enseña el “reconocimiento de toda la diversidad de eventos posibles existentes en el mundo”. Y así, como Josiane de Fátima Lourenço y Julia Nolasco Leitão de Moraes, los autores de la mesa 1, presentada en este libro, entienden que, al promover nuevas preguntas y propuestas museísticas, se producirán nuevas formas de musealización, así como nuevas musealidades.

En todo caso, ICOFOM LAC ha recorrido un camino de afán por un pensamiento museológico siempre ligado a la realidad museística (en sus diferentes desdoblamientos), ya sea como análisis de la realidad; o en la construcción, creación o proposición de nuevos procesos museísticos. Y, en este sentido, también se considera importante destacar a los pensadores que nos han acompañado en esta trayectoria latinoamericana y caribeña, ya sea una trayectoria que va más allá del propio ICOFOM LAC o que sigue de cerca o incluso se fusiona con la trayectoria de nuestro subcomité. Así, en este encuentro 2021 y en este libro, el destaque de la Mesa 2 **“Revisitando los clásicos”** es para la trayectoria de **Teresa Scheiner**, cuya relevancia teórico-metodológica para la Museología fue y sigue siendo fundamental. Scheiner, que todavía está activa y produciendo conocimientos que aún son relevantes para la disciplina, tuvo una mirada generosa y atenta a su producción por parte del conferencista Fábio Adriano Hering. Hering destacó, entre numerosos puntos relevantes en la producción de Scheiner, la convergencia que la autora tiene con el ICOFOM y el ICOFOM LAC: orientar su trabajo principalmente hacia la comprensión de la Museología y el museo, y no involucrado en “prescribir una deontología o establecer líneas de acción para el trabajo en el área”.

Considerando también la retórica ontológica de Scheiner para la defensa de un museo como evento/acontecimiento que va más allá de los límites de la modernidad (antes o después de ella), destacada por Hering, María Florencia Puebla Antequera e Isabel Rosario Cornejo Rivera, también destacaron, en el ámbito de la mesa 2, que este pensamiento sirvió de base para que las autoras construyeran un trabajo museístico/museológico que no se limitara ni a los espacios físicos que habitualmente se construyen para la creación de museos, ni a los planes de musealización que no fueron elaborados en una forma protagónica por parte de la comunidad, respetando su forma de ser y convivir, lo que muchas veces se opone a la idea de construir un museo físico. El museo y la museología, por tanto, están abiertos y reclamados por innumerables posibilidades.

Y, aún en este panorama del pensamiento museológico producido en territorio latinoamericano y caribeño, la mesa 3 **“Conciencia y experiencia: prácticas y procesos formativos del pensamiento museológico en el contexto de América Latina y el Caribe”** brindó un espacio para conversaciones que no hicieron más que reforzar el ambiente discursivo y reflexivo proporcionado por el encuentro. Son atmósferas de pensamiento que confluyen y traen cierta unidad de intenciones y rumbos que ni siquiera nosotros, los académicos, corrompidos por el pensamiento científico tan predecible y limitado, explicamos. Este ambiente se refleja en el discurso de la conferencista Ivette Celi Piedra, quien reiteró que los procesos formativos del

pensamiento museológico en nuestra región no están desligados de la reflexión crítica sobre la construcción del patrimonio, que a su vez también se vincularon con las retóricas de construcción de nacionalismos y de los recursos económicos que sustentan al propio sistema capitalista. A esto se suma el museo puramente técnico que muchas veces, como decíamos antes, refuerza una neutralidad que solo sirve para enmascarar una producción de conocimiento que responde a los intereses del capital y a la generación de desigualdades, como también señala la autora Ellen Nicolau. Una vez establecida esta desigualdad, ya sea cultural, social o económica, corresponde a la Museología defender el apavoro (miedo), concepto traído por esa última autora, que es precisamente esa defensa aquí tan cosificada de la participación de diferentes públicos y comunidades que son incluso ignorados y excluidos por los propios museos.

Es en esta línea, en este hilo conductor, que el autor Samuel Ayobami Akinruli defiende la metodología etnográfica como una postura de conciliación entre museos (cosas) y personas, territorios e identidades. A pesar del reconocimiento de que el camino para conciliar los museos con diferentes colectivos aún es largo, Rebeca Ribeiro Bombonato también destaca que esta postura política debe ser tomada como una forma de enfrentar los procesos violentos de imposición e incluso de desculturización de formas de ser y estar en el mundo distinto de los hegemónicos.

Lo que me queda claro en esta lectura -a veces corrompida, a veces intencionada política y académicamente- es que los procesos y productos museísticos, generalmente identificados por términos acuñados en nuestra disciplina, como musealización, musealidad, musealia, sufren una (re)lectura contemporánea que está permeada e inundada por un giro (y cuestionamiento) decolonial que aquí está en la punta de lanza de América Latina y el Caribe. Fueron discursos y textos muy precisos, inquietos, provocadores y contemporáneos que nos permitieron llevar a la Museología y en especial a los museos a su lugar y rol en la relación con las diferentes sociedades. Hay una deuda grande, pero aquí podemos ver que ya se está cobrando y pagando. Esto nos consuela; pero tampoco nos hace callar. ¡Aquí está la invitación a la continuidad!

Luciana Menezes de Carvalho
Rio de Janeiro, Brasil, agosto de 2022.

BOOK'S PRESENTATION

The 29th Annual Meeting of the ICOFOM Regional Subcommittee for Latin America and the Caribbean - ICOFOM LAC - had as its central theme “**Decolonizing Museology in Latin America and the Caribbean: museums, mixing and the myths of origins**”, influenced by the theme from the ICOM International Committee for Museology - ICOFOM for the year 2021. The Meeting was organized in partnership with the National School of Conservation, Restoration and Museography “Manuel del Castillo Negrete” - ENCRyM¹, based in Mexico, and it took place virtually, through the Zoom platform, between November 9th and 12th, 2021. I believe that my opening words of this text, which is intended to be a mix of memories and reflections, should be dedicated to thanks. These thanks are directed to the smooth and fluid partnership established with this institution represented by the colleagues Gerardo Ramos, director of ENCRyM; Yolanda Madrid, director of research; José Luis Trejo, responsible for the technical aspects of the event; and to the esteemed colleague of the Board Carlos Vázquez, for all the fundamental facilitation for the success of the event. It is impossible not to mention the support of ICOFOM, of President Bruno Brulon Soares; and ICOM Mexico, represented by its president Maya Dávalos.

My thanks also to those who acted as moderators for the panels: Hector Valverde, Silvilene Morais, Scarlet Galindo, Julia Moraes and Luís Alegria, for having delivered interesting reports present in this publication. I am immensely grateful to my Board colleagues who worked within their respective sectors, such as our colleague Anabella Coronado, for preparing the document to formalize the partnership; our colleagues Olga Nazor and Ana Burró for the translation/production of the conference subtitles; Hugo Calle, for the support; to colleagues Manuelina Duarte and Raquel Pontet, for their precious guidance in the publishing sector, which generated this book; to colleagues Natalie McGuire-Batson and Melissa Campos, responsible for publicizing the event and reviewing the translations of this presentation text; to our colleague Scarlet Galindo, for the great support both in the Vice Presidency and in the graphic design of this book; to colleague Elisa Mencos, for also translating conference papers, in addition to editing the subtitles; and to my colleague Vinicius Monção, for all the administrative management of the event by ICOFOM LAC. Still on the point of translations, I would like to thank the ICOFOM LAC volunteer Ana Beatriz Araújo who also accepted the challenge of translating the conference papers. I would also like to thank volunteer Selma Paschoal for reviewing this presentation.

Regarding the reflections that somewhat emerged before, during and after this meeting, I have the responsibility of revisiting them and trying, succinctly, to highlight points that interest us as a committee dedicated to the construction of a museology focused and committed to the Latin American and Caribbean region. From the combination of concepts and methodologies already disseminated - although not used unanimously in the museum field or even in Museology - and new concepts and methodologies presented here by the authors, discussions emerged about museum and museological reflection and practice in face of the need of decolonization. However, it should be noted that this mixture and this decolonization are being built from the Latin American and Caribbean territories, which face decolonization and the museum, miscegenation and myths of origin from a different perception and place than the European and /or the global northern hemisphere. It is worth remembering that both the colonization process and the myths of origin were imposed here from “top to bottom”; and such

¹ Linked to the National Institute of Anthropology and History - INAH.

actions promoted countless (violent) encounters that gave rise to the cultural, social and racial diversity built in recent centuries in our territories.

Based on these prerogatives, the authors of panel 1 “**Decolonizing Museology in Latin America and the Caribbean: museums, mixing and the myths of origins**”, found the museum and its processes as a point of analysis and a emblematic point of this meeting, analyzed by Museology (which is our main point of convergence here, it is always important to highlight). This premise is evident in the text referring to the conference by Marília Xavier Cury, when she mentions about musealia, resignifying it as a current museum process that can no longer ignore the absence of those interested in the process itself - which, in the exemplified case by the author, are the indigenous communities. Such a methodology, for her, would support the path towards decolonization. This would make museums, in the words of Ignacio Fernández del Amo, “disorderly”, although not in a singular and superficial sense of the term, but in a theoretical-methodological perspective that would lead museums to defend the right to creativity and collective memory, including and mainly as a result of the “fracture” installed by colonial thought. They are also “disorderly” in relation to the demands promoted in projects for the creation and construction of nation-states, aimed, as María Ximena Agudo Guevara points out, at reproducing and maintaining the hegemony of dominant sectors.

This traditional museum committed to the State and to hegemonies created great anomalies in Latin American and Caribbean territory, always considering that a colonial position was the basis for this. And this is identified by the authors of panel 1, such as Raisal Filgueira Soares Gomes and Sabrina Fernandes Melo, who also claim a new look at collections has until now been ignored by museum practices and are reflections of the not-so-distant past, mentioned above. For the authors, such a movement to address these collections would imply questioning the social and political structures of museum spaces. From and under this aspect, the authors Julia Nolasco de Moraes and Bruna Pinto Monteiro also reiterate that the change must occur from the inside out, decolonizing the musealization process, which would imply, in their perspective, changes of directions on leading roles and actions, that until recently were the exclusive use of technicians, who in turn claimed a non-existent and convenient neutrality. As a result, the need for “hero cults” and validations for a so-called national history is also eliminated, as claimed by the author Virginia Fernanda González.

All this decolonial movement in and through Museology, presented here by the authors, goes beyond the borders of museum spaces generally limited by four walls and also expands towards new understandings of human and nature relationships; and also human and object relation. Authors Bianca Cristina Ribeiro Vicente and Sue Anne Regina Ferreira da Costa reiterate the need for new relationships with the entities that surround and cross us, since museums are still linked, for the most part, to a colonialist mentality and anthropocentric criteria about nature. To deconstruct this mentality, there are important dialogues with other epistemologies not known and ignored by the hegemonic, excluding and, why not, colonial knowledge of the scientific field. In addition to the invitation of these authors to consider indigenous cosmologies, Diogo Jorge de Melo, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rossi and Gisele Nascimento Barroso invite us to think about Museology from Afro-Diasporic and Amerindian perspectives, which sees in the manifestation of Exu a theoretical-methodological model for Museology. This entity is a preserver and guardian of memories, and also teaches us the “recognition of

all the diversity of possible events existing in the world”. And so, like Josiane de Fátima Lourenço and Julia Nolasco Leitão de Moraes, the authors of panel 1, presented in this book, we understand that by promoting new questions and museum proposals, new ways of musealization will be produced, as well as new musealities.

In any case, ICOFOM LAC has followed a path of eagerness for a museological thinking that is always connected to museum reality (in its different unfoldings), whether as an analysis of reality; or in the construction, creation or proposition of new museum processes. And, in this vein, it is also considered important to highlight thinkers who have been with us on this Latin American and Caribbean trajectory - whether it is a trajectory that goes beyond ICOFOM LAC itself or that closely follows or even merges with the trajectory of our subcommittee. Thus, in this 2021 meeting and in this book, the highlight of panel 2 **“Revisiting the classics”** is for the trajectory of **Teresa Scheiner**, whose theoretical-methodological relevance for Museology was and still has been fundamental. Scheiner, who is still active and producing knowledge that is relevant to the discipline, had a generous and attentive look at her work by the keynote speaker Fábio Adriano Hering. Hering highlighted, among many relevant points in Scheiner’s work, the convergence that the author has with ICOFOM and ICOFOM LAC: she addresses her work primarily towards an understanding of Museology and the museum, and not to “prescribing a deontology or establishing lines of action for work in the area”.

Also considering Scheiner’s ontological rhetoric for the defense of a museum as an event/happening that goes beyond the limits of modernity (before or after that), highlighted by Hering, within the scope of the panel 2, María Florencia Puebla Antequera and Isabel Rosario Cornejo Rivera highlighted that this thought served as a basis for the authors to build a museum/museological work that was not limited either to the physical spaces (that are usually built for the creation of museums) nor to musealization plans that were not elaborated in a leading way by the community. This respects their way of being and living together, which often opposes the idea of building a physical museum. The museum and museology, therefore, are open and claimed by countless possibilities.

And, still in this panorama of museological thinking produced in the Latin American and Caribbean territories, panel 3 **“Consciousness and experience: practices and formative processes of museological thought in the context of Latin America and the Caribbean”** provided a space for conversations that only reinforced the discursive and reflective environment provided by the meeting. They are brainstorming that converge and bring a certain unity of intentions and directions that are not even explained by us academics, corrupted by scientific thinking so predictable and limited. This atmosphere is reflected in the speech of the keynote speaker Ivette Celi Piedra, who reiterates that the formative processes of museological thinking in our region are not detached from critical reflection on the construction of heritage, which in turn were also connected to the rhetoric of building nationalisms and of economic resources that sustain the capitalist system itself. This is added to the purely technical museum that often, as we said earlier, reinforces a neutrality that only serves to mask a production of knowledge that meets the interests of capital and the generation of inequalities, as the author Ellen Nicolau also points out. Once this inequality, whether cultural, social or economic, has been established, it is up to Museology to defend the *apavoro* (fear), concept brought by the latter author, which is precisely this defense here so reified of the participation of different audiences and communities that are even ignored and excluded by the museums themselves.

It is in this line, in this common thread, that the author Samuel Ayobami Akinruli defends ethnographic methodology as a position of reconciliation between museums (things) and people, territories and identities. Despite the recognition that the journey to reconcile museums with different collectives is still long, Rebeca Ribeiro Bombonato also emphasizes that this political stance must be taken as a way of dealing with the violent processes of imposition and even deculturalization of ways of being in the world, distinct from the hegemonic ones.

What is clear to me in this reading - sometimes compromised, sometimes politically and academically intended - is that museum processes and products, generally identified by terms coined in our discipline, such as musealization, museality, musealia, undergo a contemporary (re)reading that is permeated and awashed by a decolonial turn (and questioning) that is spearheaded here by Latin America and the Caribbean. They were very precise, restless, provocative and contemporary speeches and texts that allowed us to take Museology and especially museums to their place and role in the relationship with different societies. There is a large debt, but here we can see that it is already being collected and paid. This comforts us; but it also doesn't silence us. Here's the invitation to continue!

Luciana Menezes de Carvalho
Rio de Janeiro, Brazil, August 2022.

Panel 1 / Mesa 1

**Descolonización de la museología desde América Latina y el Caribe:
museos, mestizaje y mitos de origen**

**Decolonização da Museologia a partir da América Latina e Caribe:
museu, mestiçagem e mitos de origem**

**Museology decolonization in Latin America and the Caribbean:
museums, mixing and the myths of origins**

Reporte

Silvilene de Barros Ribeiro Morais¹

Los días 10 y 11 de noviembre de 2021 se presentaron los trabajos que constituyeron la Mesa 01, sobre el tema “La descolonización de la Museología de América Latina y el Caribe: museos, mestizaje y mitos de origen”. Esta mesa se caracterizó por la multiplicidad de experiencias presentadas por los profesionales, por el abordaje crítico de las prácticas coloniales, la identificación de problemas que dificultan el proceso de descolonización de las instituciones y por las propuestas de nuevas metodologías, procesos y prácticas, así como el reconocimiento de nuevas epistemologías como forma de descolonizar la museología latinoamericana y el énfasis en la conexión entre lo local y lo global que deben ser considerados por los museos en la elaboración de sus discursos.

Se destacó el contexto actual, en el que investigadores de diversas áreas han reconocido la necesidad de la descolonización del pensamiento y las acciones, enfatizando su urgencia y pertinencia, lo que también ha representado un desafío para las instituciones, en la medida en que este movimiento destaca reflexiones y silencia voces que presentan divergencias. concepciones de perspectivas hegemónicas de carácter eurocéntrico y colonizador, siendo necesario identificar los conflictos existentes entre narrativas oficiales y no oficiales.

Se alertó que en los museos se han dado procesos de silenciamiento y se han borrado culturas y religiones no hegemónicas a través de la invisibilización de sus colecciones o enfatizando aspectos negativos basados en la inferioridad y servilismo de estos grupos, promoviendo el mantenimiento de la cultura dominante. Narrativas, a través de la producción de discursos coloniales en los espacios expositivos. En este sentido, se entiende que el proceso de deconstrucción de esta mentalidad colonial naturalizada implica el reconocimiento de que nos apropiamos de saberes originados a partir de una única narrativa y, por tanto, de la ausencia de otras, lo cual es un aspecto indispensable para el desarrollo del pensamiento crítico, que capacita a los sujetos para comprender y actuar en un contexto social complejo y en constante cambio. Además, se hizo referencia a la falta de seguimiento de las transformaciones culturales que se dan en los grupos sociales no hegemónicos, desconociendo su aspecto dinámico.

Se ha dicho que el museo no puede sustraerse a temas fundamentales de nuestro siglo, como el ambiental. Por lo tanto, las instituciones deben ser capaces de abordar crítica y conscientemente la relación entre el ser humano y la naturaleza, a partir de epistemologías distintas a la lógica actual, que concibe a la naturaleza como distante del ser humano, a partir de una lógica utilitarista, sustentada en el sistema capitalista, caracterizada por el consumismo y la acumulación. Por tanto, es necesario reflexionar sobre cómo la Museología contribuye al mantenimiento o transformación de estos discursos. Se enfatizó que las instituciones deben abordar estos temas de manera más crítica, ya que son temas de gran relevancia para América Latina, y más aún en la región amazónica, a partir de diferentes epistemologías, especialmente indígenas, que entienden la naturaleza como un todo y que no pueden entenderse al margen de la idea de humanidad.

Se planteó, como forma de llevar a cabo el proceso de descolonización, la identificación de nuevos espacios potenciales de musealidad, más allá de las

¹ Traducción: Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

instituições denominadas museus, onde se reconheçam e valorem outros saberes, a fim de combater o monologismo epistêmico hegemônico que nos impõe a colonialidade, reconhecendo que o principal agente do borrado de estes saberes é o racismo estrutural, que o ha considerado como algo mais pequeno e sem valor. Em este sentido, a medida que se reconhecem e valoram outros aportes teóricos, para compreender as distintas formas de memória representadas no mundo, em seus mais diversos contextos culturais, se amplia a perspectiva museística, possibilitando o desenvolvimento do processo de descolonização.

Se concluiu que é necessário desenvolver mecanismos, espaços e oportunidades para que os métodos consultivos, criativos e avaliativos se materializem e façam efetiva a participação pública no processo de atribuição da musealidade. É através de ações, relações e interfaces, entrelaçadas no âmbito da musealização, que se materializam as alternativas de representações e narrativas horizontalizadas por participação, tanto dos museus com o público como dos públicos entre si. Este documento foi construído a partir do intercâmbio de experiências, vivido durante o XXIX Encontro ICOFOM LAC, não esgotando suas reflexões, com o objetivo de desenvolver uma consciência inclusiva, buscando reconhecer e valorar todas as vozes, grupos e sujeitos, a partir de um processo de musealização comprometido com a ética e as realidades das comunidades na América Latina e o Caribe.

Relatoria

Silvilene de Barros Ribeiro Moraes

Nos dias 10 e 11 de novembro de 2021, foram apresentados os trabalhos que constituíram a Mesa 01, sobre o tema “A descolonização da Museologia a partir da América Latina e Caribe: museus, mestiçagem e mitos de origem”. Essa mesa caracterizou-se pela multiplicidade de experiências apresentadas pelos profissionais, pelo enfoque crítico às práticas coloniais e a identificação de problemáticas que dificultam o processo de descolonização das instituições e pela proposição de novas metodologias, processos e práticas, como também o reconhecimento de novas epistemologias como forma de descolonização da museologia latino-americana e a ênfase na conexão entre problemáticas locais e globais que devem ser consideradas pelos museus na elaboração de seus discursos.

Destacou-se o contexto atual, em que tem sido reconhecido por pesquisadores de várias áreas a necessidade de descolonização do pensamento e das ações, enfatizando sua urgência e relevância, o que tem representado um desafio também para as instituições, na medida em que esse movimento evidencia reflexões e vozes silenciadas que apresentam concepções divergentes das perspectivas hegemônicas de natureza eurocêntrica e colonizadora, sendo necessário identificar os conflitos existentes entre as narrativas oficiais e não oficiais.

Alertou-se para o fato de que nos museus os processos de silenciamento e apagamento de culturas e religiões não hegemônicas tem se dado através da invisibilização dos seus acervos ou enfatizando aspectos negativos calcados na inferioridade e subserviência desses grupos, promovendo a manutenção de narrativas dominantes, através da produção de discursos de caráter colonial nos espaços expositivos. Nesse sentido, compreende-se que o processo de desconstrução dessa

mentalidade colonial naturalizada passa pelo reconhecimento de que nos apropriamos de conhecimentos originados de uma única narrativa e, portanto, da ausência de outras, sendo esse um aspecto indispensável para o desenvolvimento de um pensamento crítico, que instrumentalize os sujeitos para compreender e atuar em um contexto social complexo e de constantes transformações. Além disso, fez-se referência à ausência de acompanhamento das transformações culturais que ocorrem nos grupos sociais não-hegemônicos, ignorando seu aspecto dinâmico.

Afirmou-se que o museu não pode se manter distanciado das questões fundamentais no nosso século, tal como a questão ambiental. Sendo assim, as instituições devem ser capazes de abordar de forma crítica e consciente a relação entre os seres humanos e natureza, com base em epistemologias diferenciadas da lógica vigente, que concebe a natureza como distante do ser humano, com base numa lógica utilitarista, pautada no sistema capitalista, caracterizada pelo consumismo e pela acumulação. É necessário, então, que se reflita como a Museologia contribui para a manutenção ou transformação desses discursos. Ressaltou-se que as instituições devem abordar essas questões de uma maneira mais crítica, na medida em que são temas de grande relevância para a América Latina, e ainda mais na região amazônica, com base em diversas epistemologias, especialmente indígenas, que compreendem a natureza como um todo que não pode ser compreendida em separado da ideia de humanidade.

Foi proposto, como forma de efetivação do processo de descolonização, a identificação de novos espaços potenciais de musealidade, para além das instituições denominadas museus, onde outros conhecimentos sejam reconhecidos e valorizados, de forma a combater o monologismo epistêmico hegemônico que nos é imposto pela colonialidade, reconhecendo-se que o principal agente para o apagamento desses saberes é o racismo estrutural, que os tem considerado como algo menor e sem valor. Nesse sentido, à medida que se reconhece e se valoriza outros aportes teóricos, de forma a compreender as distintas formas de memória representadas no mundo, em seus mais diversos contextos culturais, amplie-se a perspectiva museal, tornando possível o desenvolvimento do processo de descolonização.

De forma mais concreta, assinalou-se a necessidade de superação da perspectiva que entende o processo de musealização como ação puramente técnica, mas também política, simbólica e poética, isto é, compreendê-la como uma prática social que se origina e simultaneamente promove mediações múltiplas junto a diversidade de públicos. Esses processos se caracterizam pela sua complexidade, constituindo-se de tensões, disputas e conflitos, mas também possibilitam novas aprendizagens e inovações, na medida em que estejam ancorados na realidade social e territorial local.

Concluiu-se que é preciso elaborar mecanismos, espaços e oportunidades para que métodos consultivos, criativos e avaliativos se concretizem e efetivem a participação dos públicos no processo de atribuição de musealidade. É por meio das ações, relações e interfaces, entretidas no âmbito da musealização que se materializam as alternativas de representações e narrativas horizontalizadas pela participação, tanto dos museus junto aos públicos quanto dos públicos entre si. Este documento, foi construído a partir das trocas de experiências, vivenciadas durante o XXIX Encontro do ICOFOM LAC, não sendo esgotadas as suas reflexões, objetivando desenvolver uma consciência inclusiva, buscando reconhecer e valorizar todas as vozes, grupos e sujeitos, a partir de um processo de musealização comprometido com a ética e com as realidades das comunidades da América Latina e do Caribe.

CONFERENCIA MAGISTRAL

Descolonização e mudanças epistêmicas da museologia - realidades sociais, novas experimentações museais e caminhos contra-hegemônicos

Marília Xavier Cury

Museu de Arqueologia e Etnologia, Universidade de São Paulo (MAE-USP)

maxavier@usp.br

Resumo

O artigo se organiza a partir da palestra de abertura no XXIX ICOFOM LAC, México. Argumenta sobre as contribuições de setores culturais à cultura e aos museus, com atenção aos povos indígenas do estado de São Paulo (Brasil). A discussão está contextualizada na ação museal Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (MAE-USP). O objetivo é trazer elemento de reflexão para a descolonização do pensamento e da prática museal que, como exposto, abrange a gestão e as políticas culturais.

Palavras-chave: Descolonização, Epistemologias indígenas, Indígenas (São Paulo), Espiritualidade e museu, Museus indígenas

Resumen

El artículo está organizado a partir de la conferencia inaugural del XXIX ICOFOM LAC, México. Argumenta sobre las contribuciones de los sectores culturales a la cultura y los museos, con atención a los pueblos indígenas del estado de São Paulo (Brasil). La discusión se contextualiza en la acción museística Resistencia Já! Fortalecimiento y Unión de las Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa y Terena (MAE-USP). El objetivo es traer puntos de reflexión para la descolonización del pensamiento y la práctica museística que engloba la gestión y las políticas culturales.

Palabras clave: Descolonización, Epistemologías indígenas, Pueblos indígenas (São Paulo), Espiritualidad y Museo, Museos indígenas

Abstract

The article is organized based upon the opening lecture at the XXIX ICOFOM LAC, Mexico. It argues about the contributions of cultural sectors to culture and museums, with attention to the indigenous peoples of the state of São Paulo (Brazil). The discussion is contextualized in the museum action "Resistencia Já! Strengthening and Union of Indigenous Cultures - Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena (MAE-USP)". The objective is to bring points of reflection to the decolonization of museum thinking and practice, which, as previously exposed, encompasses cultural management and policies.

Keywords: Decolonization, Indigenous epistemologies, Indigenous people (São Paulo), Spirituality and museum, Indigenous museum

Introdução

A América Latina emerge hoje na “vida cultural”¹ de suas sociedades – desde as indígenas até as juvenis urbanas –, ao transformá-la em um contexto crucial de recreação do sentido das coletividades, de reinvenção de suas identidades, de renovação do uso de seus patrimônios, de sua reconversão em recurso econômico e em espaço de articulação produtiva do local com o global. Martín-Barbero, 2009, p. 154

O tema do XXIX ICOFOM LAC² do ano de 2021 é de suma importância no momento atual em que polarizações políticas e populismos nacionalistas exigem dos museus uma atenção especial, pois afeta a visão sobre o passado, o presente e o futuro dos museus no que se refere ao seu papel social. Portanto, nos propomos a discutir a partir do tema do evento A descolonização da museologia a partir da América Latina e Caribe: museus, mestiçagens e mitos de origem.

No artigo, abordarei o tema a partir do título Descolonização e mudanças epistêmicas da museologia - realidades sociais, novas experimentações museais e caminhos contra-hegemônicos³.

O museu é uma criação europeia e muito da sua matriz hegemônica está fortemente presente nos museus da América Latina e Caribe, especialmente como ferramenta do ideal de nação e identidade nacional. Nessa referência tão presente na estrutura da gestão e no cotidiano dos nossos museus está o que temos que questionar, a partir de pautas descoloniais que vêm se atualizando a partir de ações museológicas engendradas pela colaboração e pela reflexividade.

Um questionamento recaiu sobre a forma de trabalho dos museus clássicos ou tradicionais, como muitas vezes são mencionados. Uma contribuição vem dos resultados da Mesa-redonda sobre o Desenvolvimento e o Papel dos Museus no Mundo Contemporâneo, em Santiago do Chile, evento realizado entre 20 e 31 de maio de 1972, reunindo autoridades da UNESCO e do ICOM e expertises de diversos países latino-americanos⁴, conforme vasta documentação e registros produzidos (Nascimento Junior et al. 2012⁵), cuja Resolução (Unesco, 1973) é um dos documentos de base da museologia.

Segundo Alan Trampe⁶, o evento promoveu as noções de Museu Integral e Museu Integrado. Para o autor, o museu é Integral

[...] porque aborda aspectos além dos tradicionais, de modo a melhor atender às necessidades das pessoas e promover uma vitalidade cultural das sociedades às quais os museus pertencem. Para isso, seria necessário cruzar fronteiras e enfrentar resistências conservadoras. [...] Por outro lado, o museu

1 Canclini, N. García (Coord.). Iberoamerica 2002. México: OEI/Santillana, 2002; do mesmo autor, Latinoamericanos buscando lugar en este siglo. Buenos Aires: Paidós, 2002.

2 Organização da Escola Nacional de Conservação Restauração e Museologia (ENCRyM), México, 9 a 12 de novembro de 2021.

3 Mesmo título da palestra de abertura no dia 09 de novembro 2021 às 1:00pm BRT transmitida pela internet.

4 A programação, temas e a relação dos participantes encontram-se em Nascimento Junior; Trampe; Santos, 2012.

5 Publicação organizada em dois volumes. A documentação completa encontra-se no volume 2.

6 Então Subdiretor Nacional de Museus, Chile.

integrado é visto como um elemento integral e orgânico de uma estrutura social e cultural maior, como um elo de uma corrente e não mais como uma fortaleza ou ilha com acesso restrito a um grupo pequeno de privilegiados. (2012, p. 103)

Para Hugues de Varine⁷, são inovações as concepções trazidas pela Mesa Redonda:

- a de museu integral, ou seja, aquele que leva em conta a totalidade dos problemas da sociedade;
- a de museu como ação, ou seja, como instrumento dinâmico da mudança social. (Varine, 2012, p. 144, destaques do autor).

Outra mudança de visão substancial concentrou-se na Nova Museologia, propondo novos pensamentos e práticas.

A nova museologia influenciou amplamente a museologia dos anos 1980, reunindo primeiro alguns teóricos franceses e, a partir de 1984, difundindo-se internacionalmente. Este movimento ideológico – baseado num número de precursores que, a partir de 1970, publicaram textos inovadores – enfatizou a vocação social dos museus e seu caráter interdisciplinar, ao mesmo tempo que chamou a atenção para modos de expressão e de comunicação renovados. (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 62-63⁸)

Uma das características da América Latina e Caribe que favorece a descolonização do pensamento museológico e da práxis museal está na enorme diversidade social e cultural e o crescente processo civil de reivindicações por direitos democráticos e humanos universais, deflagrando que a opressão colonialista ainda está presente na atualidade na região. Nesse sentido que vemos a grande importância da Convenção sobre a Proteção e Promoção da Diversidade das Expressões Culturais (Unesco, 2005) para a região, para a promoção das culturas tradicionais e políticas de inclusão que contemplem a diversidade cultural. No entanto, somos advertidos de que,

em geral, os países em desenvolvimento ficam sobrepujados pela economia e por valores do sistema capitalista e acabam não dando a mesma importância à diversidade cultural. Por exemplo, na América Latina temos uma diversidade cultural enorme, mas que está invisível para uma sociedade de consumo (Barros, 2009, p. 50⁹).

Para exemplificar a complexidade da aplicação da Recomendação, no Brasil no governo Lula e na gestão do ministro Gilberto Gil, sucedido por Juca Ferreira, a Secretaria da Identidade e da Diversidade Cultural do Ministério da Cultura (SID/MinC), o programa Identidade e Diversidade Cultural: Brasil Plural, base para desenvolvimento de políticas públicas e repercussão em editais, considerou a diversidade por:

várias características identitárias, tais como: a) marcas étnicas,

7 Então Presidente do ICOM.

8 Ver verbete Museologia.

9 Entrevista com Américo Córdula, secretário da Identidade e da Diversidade Cultural, do Ministério da Cultura (MinC).

marcas raciais, de classe social, marcas do universo laboral (identidades de trabalhadores do campo ou da cidade, estudantes etc.); marcas de grupo etário (idosos, crianças e jovens); marcas de gênero ou orientação sexual, como o feminismo e os movimentos de lésbicas, gays, bissexuais, travestis e transexuais (LGBT); marcas de pessoas em sofrimento psíquico e de pessoas com deficiência. (Menezes et al. 2009, p. 58)

Os editais realizados entre 2005 e 2009 compreenderam: culturas populares; culturas indígenas; segmento LGBT; culturas ciganas; inclusão cultural da pessoa idosa, pessoas em sofrimento psíquico e juventude¹⁰(Menezes et al. 2009).

No entanto, diversidade não se resume a formas diferentes de diferentes setores sociais, mas é também criada pelas desigualdades de acesso. “Há outras diferenças provocadas pela “desigualdade” nas interações entre diferentes” (Canclini, 2009, p. 145). Com isso,

- não se constitui primeiro uma diferença e depois uma sociedade injusta desigual;
- não se trata de descrever diferenças ou desigualdades, mas sim de realizar o trabalho de elucidação de categorias hermenêuticas que possa vislumbrar e enunciar a produção-reprodução dos dispositivos biopolíticos que configuram em um mesmo movimento essa diferença e essa desigualdade. (Canclini, 2009, p. 145)

A diversidade gerada pela desigualdade socioeconômica se agrava pela política neoliberal, com a redução de recursos que afetam a cultura, entre outros setores essenciais como a saúde e a educação. Por outro lado, as políticas culturais de governos neopopulistas retrocede ao patrimonialismo, paternalismo e a “um nacionalismo antiquado e excludente para com a heterogeneidade cultural dos nossos países (Martín-Barbero, 2009, p. 153-154) da América Latina e do Caribe.

Entre o nacionalismo populista e a inserção na globalização limitada à tecnoeconômica,

“[...] as sociedades” latino-americanas, por sua vez, se divorciam fortemente desse Estado, estimulando processos que seguem uma direção totalmente contrária: aquela que, sem esconder os riscos e as contradições do presente, assume-os, pois somente com eles pode-se construir o futuro. (Martín-Barbero, 2009, p. 154)

Apesar de toda a complexidade que compreende a América Latina e o Caribe e as contribuições que poderíamos trazer para a discussão, desloco a “fala” deste artigo para o Brasil, o estado de São Paulo, a Universidade de São Paulo e o Museu de Arqueologia e Etnologia - onde vivo, trabalho e participo de uma museologia cidadã, crítica, social e colaborativa. Como pesquisadora, museóloga, educadora e professora universitária, a minha contribuição é marcada pela Comunicação Museológica entendida nas enormes possibilidades que as relações dialógicas abrem no cotidiano do museu e nas pesquisas museológicas.

A perspectiva comunicacional adotada neste artigo posiciona-se no “lugar
10 Dados detalhados como números de inscritos e contemplados e recursos repassados estão em Menezes (et al. 2009, p. 61). Também, dados sobre mecenato.

metodológico”, no deslocamento dos meios para as mediações (Martín-Barbero, 1997), a cultura cotidiana e a mediação. Isso posto, levaremos em consideração a diversidade historicamente colocada, mas também aquela gerada pela desigualdade para a qual o neoliberalismo contribui e pressiona. Pela desigualdade, queremos chegar junto daqueles que têm suas vidas, culturas e patrimônios impactados pela política, aqueles que serão tratados neste artigo como sujeitos da comunicação - o receptor.

O sujeito da comunicação não é o meio, mas a relação. Importante não é o que diz o meio, mas o que fazem as pessoas com o que diz o meio, com o que elas veem, ouvem, leem. (Moura, 2009, p. 14¹¹)

Para tanto, os sujeitos trazidos na discussão que propomos são os povos indígenas que, ao se relacionarem com o Estado e os governos, manifestam resiliência, resistência e capacidade de definir bases contra-hegemônicas para gerações futuras. Concordamos com Jesus Martín-Barbero (2009, p. 154):

Há demonstrações evidentes disso nas comunidades indígenas, em seus processos de “apropriação” das mudanças que se manifestam nas festas ou nos artesanatos, e por meio dos quais as comunidades se apropriam de uma economia que as agride, ou de uma jurisprudência que as padroniza, para continuar traçando pontes entre suas memórias e suas utopias: aí está a diversificação e o desenvolvimento da produção artesanal em uma evidente interação com o desenho moderno e com certas lógicas das indústrias culturais.

Dessa forma, o artigo se organiza em partes - 1- Povos indígenas, colonialismo e museus, 2- Os museus e as pautas descoloniais, 3- Três grupos indígenas e um museu universitário - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (São Paulo, Brasil) e o MAE-USP.

Parte 1 - Povos indígenas, colonialismo e museus

Os indígenas no Brasil foram historicamente ocultados, silenciados, apagados, diminuídos, discriminados, vítimas de violências, violações, preconceitos, segregações e perseguições. O sujeito hegemônico ocultou os povos indígenas, mas se ocultou, deixando sua presença invisível, encobrendo e naturalizando ações, atos e seu modus operandi, em nome de uma ideia de desenvolvimento. Os museus contribuíram com isso e as coleções coletadas no passado e seus registros carregam em si as formas como foram formadas, documentadas e guardadas.

Os museus eram partes intrínsecas de processos hegemônicos relacionados a práticas colonialistas de dominação, que envolviam a posse de terras habitadas por indígenas, a cultura e os patrimônios, mesmo que à custa de vidas humanas.

Temos em museus coleções do século XIX e início do XX marcadas por essas práticas - objetos retirados de aldeias indígenas após chacinas e mortes de grupos que se defendiam, profanação de cemitérios e outras apropriações indevidas.

Posso mencionar um exemplo entre muitos outros, o estado de São Paulo, o avanço da colonização do leste para o oeste com as expedições organizadas pela Comissão Geográfica e Geológica do Estado de São Paulo (CGGSP) e pela construção da

11 Entrevista com Jesus Martín-Barbero.

Estrada de Ferro Noroeste do Brasil que atravessou o estado e o território Kaingang. Essas e outras ações provocaram enormes conflitos entre trabalhadores e indígenas, acarretando mortes de ambos os lados, mas nos chocam as “chacinas que levaram a morte aldeias inteiras dos Kaingang” (Ribeiro, 1988, p. 95).

Nesse contexto violento, muitos objetos museológicos foram coletados e integrados ao Museu Paulista¹², hoje sob a guarda do MAE-USP¹³, pela CCGSP e na sua relação com a Estrada de Ferro Noroeste do Brasil e, posteriormente, pelo Serviço de Proteção aos Índios (SPI).

Essas coletas de objetos, remanescentes humanos e produção de fotografias compreendem coleções museológicas de:

- remanescentes humanos e objetos, entre eles os sagrados, que representam o poder do colonizador em territórios indígenas, para a exploração dos bens naturais e da terra,
- fotografias produzidas entre grupos indígenas numa visão colonialista, registros de um tempo de opressão e retirada dos indígenas de seus territórios originários e/ou restritos em aldeamentos,
- objetos e materiais audiovisuais coletados a partir de outras visões antropológicas.

Cabe ainda mencionar que outras visões antropológicas de diferentes momentos - como antropologia física, evolucionismo, difusionismo -, como a concepção da assimilação indígena pela sociedade hegemônica, também determinaram formas de coleta e intensificaram a formação de coleções e, conseqüentemente, promoveram registros documentais circunstanciados.

O que destacamos é a complexidade de processos de coleta de objetos para a musealização e que diferentes critérios e procedimentos de diferentes épocas e setores, estão igualmente musealizados e presentes em museus no continente americano e europeus até o presente.

Após as explorações coloniais européias a partir dos anos 1500, os museus estavam cheios de objetos curiosos, bonitos, mundanos e maravilhosos. Muitas dessas coisas foram compradas ou negociadas, obtidas com a permissão do fabricante ou da comunidade. No entanto, muitos também foram procurados com a ameaça de violência, sem consentimento e de maneira a violar as tradições culturais. Muitos foram simplesmente roubados. Quando a ciência arqueológica decolou no final de 1800, milhares de túmulos desconhecidos foram escavados. Quando o mundo da arte ocidental se apaixonou pela arte “primitiva”, colecionadores e comerciantes costumavam recorrer a extremos para obter tesouros antigos. (Colwell, 2019)

Não por acaso identificamos crânios indígenas como “trofeus de guerra”, partes de corpos mortos levados para o museu, para representar a vitória e os vitoriosos, a derrota e os derrotados, como também o poder de quem mata e musealiza seu ato (Cury, 2020a). Se ainda precisamos falar sobre isso, devemos sobretudo nos dedicar

12 Criado em 1895 como Museu do Estado, com vinculação com a CCGSP (Meneses, 1994).

13 Criado em 1989 pela reunião dos acervos arqueológicos e etnográficos da USP até então sob a guarda do antigo MAE, do Instituto de Pré-História Paulo Duarte, do Museu Paulista e do Acervo Plínio Ayrosa da Faculdade de Filosofia, Letras e Ciências Humanas.

à escuta dos povos indígenas sobre a tão delicada questão dos remanescentes humanos em museus (Pereira, Melo, 2020).

Na descolonização, os museus devem revelar esse passado das coleções. Não devem ocultá-lo, ao contrário, devem enfrentá-lo. Não há descolonização sem esse exercício de revisão do passado que promoveu certos procedimentos de coleta, entrada e registros documentais de objetos nos museus. Devem, ainda, recontextualizar as coleções formadas ao longo do século XX mediante outros paradigmas disciplinares, trazendo-as para o pensamento no presente (Cury, 2021 MP). No caso da antropologia, os registros documentais, como o livro de tombo, revelam visões pelas tipologias textuais, “corpus para entender a modificação da antropologia enquanto ciência no Brasil” (Carvalho, 2021, p. 1).

Mas a descolonização ainda precisa dar atenção às reivindicações contemporâneas por direitos constitucionais e humanos universais dos povos indígenas na atualidade, pois os indígenas ainda são vítimas de uma visão colonialista que perpetua e sustenta processos de violência e violações.

O Atlas da Violência (Cerqueira et al. 2021)¹⁴ aponta que no Brasil assassinatos de indígenas cresceram mais de 20% em dez anos. Segundo as Manchetes Socioambientais (2021)¹⁵:

A omissão na fiscalização e proteção de Terras Indígenas por parte do atual governo, aliado a exploração ilegal de madeira, o garimpo ilegal e invasões a serviço do agronegócio contribuíram não só para a degradação ambiental no último período, como também para o aumento da violência letal direcionada aos povos indígenas.

A Articulação dos Povos Indígenas do Brasil (APIB) nos apresenta o documento Povos Indígenas e a Luta pela Vida, uma retrospectiva de 2021¹⁶. Nele há um relatório sobre as violações de direitos, abordando ações de missionários fundamentalista com povos isolados, invasões de terras indígenas, mineração ilegal, devastação ambiental, ataques, depredações e incêndios, fragilização e uso político da Fundação Nacional do Índio (Funai) e sobre ameaças à proteção ambiental. Ao mesmo tempo o documento registra as reivindicações para implementação de ações de saúde durante a pandemia e vacinação e ações judiciais. Entre os pontos mais combatidos relacionados à mineração e meio ambiente está o PL 490/2007:

Nos meses de junho e julho [2021], a base aliada do presidente Jair Bolsonaro no legislativo começou a analisar o PL 490/2007, que busca alterar as regras de demarcação de terras indígenas, adotando como parâmetro legislativo a tese do marco temporal (deixando de reconhecer terras indígenas não ocupadas por povos indígenas no dia 05.10.1988, data da promulgação da

14 “Neste Atlas da Violência 2021, o Instituto de Pesquisa Econômica Aplicada (Ipea) e o Fórum Brasileiro de Segurança Pública (FBSP) contaram com a parceria do Instituto Jones dos Santos Neves (IJSN). Como realizado nas últimas edições, buscou-se retratar a violência no Brasil principalmente a partir dos dados do Sistema de Informações sobre Mortalidade (SIM) e do Sistema de Informação de Agravos de Notificação (Sinan) do Ministério da Saúde.”

15 Em <https://www.socioambiental.org/pt-br/manchetes>. Acesso em 03/09/2021. Para receber o Manchetes Socioambientais, faça sua assinatura em: <https://manchetes-admin.socioambiental.org/assinar>.

16 APIB, Retrospectiva 2021 em <https://apiboficial.org/retrospectiva-2021/>. Acesso em 27/02/2022. Vide site (versão em português e inglês): <https://apiboficial.org/>. Para receber informações mensalmente, assine o Boletim APIB em: <https://apiboficial.org/newsletter/>.

Constituição de 1988), proibindo a ampliação de terras indígenas já demarcadas, flexibilizando as possibilidades de contato de indígenas isolados ou de contato recente e permitindo a exploração de terras indígenas por garimpeiros¹⁰. A APIB promoveu protestos contra a votação do PL 490/2007 e os povos indígenas foram reprimidos com violência pela polícia em Brasília – Distrito Federal. (APIB, 2021)

E o que o museu tem a ver com isso?

Para alguns, pouco ou nada, pois separam o museu dos conflitos políticos, sociais e culturais, gestões governamentais, políticas públicas, ou falta delas, de Estado, como se aquilo que está no museu não fosse resultado de um modelo econômico hegemônico do passado ou do presente. Não temos dados para apresentar, mas nesses processos atuais, a exemplo dos contatos da Funai com povos indígenas isolados e as construções de usinas hidrelétricas, objetos indígenas são coletados, guardados e reunidos e, em algum momento, serão musealizados. É o neoliberalismo avançando e se impondo, provocando a museologia a se colocar criticamente.

Vendo de outro lado, não raro gestões governamentais ou políticas lançam propostas de museus como parte de uma agenda de eleição. Nesse caso, uma peça de marketing para expor uma imagem positiva que coadune com sua plataforma eleitoral, independente da reivindicação da sociedade civil e muitas vezes com uma legitimidade limitada, pondo-se a parte do que se espera dos museus contemporâneos, conforme a Política Nacional de Museus (Brasil, 2003). É o neoliberalismo se colocando no campo museal, agora provocado a se reorganizar por meio de políticas públicas e a continuidade da pauta social da participação cidadã, numa relação mais estreita com os movimentos sociais, a diversidade e a pluralidade.

Em poucas palavras, a diversidade cultural nos faz pensar e intervir nas diversas formas de assimetria e de dominação que perduram e se renovam nas contemporâneas formas de neutralização, funcionalização e destruição do que por meio da “alteridade” tira o nosso chão e desestabiliza as nossas habituais políticas culturais. (Martín-Barbero, 2009, p. 154)

Na democracia, a diversidade desloca o protagonismo do Estado para as cidadanias culturais e políticas de identidade, ou seja, para os cidadãos atuando do local para um âmbito mais geral, “[...] possibilitando que daí partam as iniciativas e se assuma o controle da vida cultural do país”, (re)colocando o Estado na sua função social. (Martín-Barbero, 2009, p. 155)

Parte 2 - Os Museus e as pautas descoloniais

As coleções carregam as marcas do seu tempo de coleta e formação. Mas também são, muitas vezes, descontextualizadas nos museus, distanciando-as das culturas produtoras dos objetos. Muitas coleções não foram estudadas ou não estão acessíveis à consulta. Os remanescentes humanos, longe do lugar de descanso desses “seres humanos”, continuam nos museus, estudados e colocados em exposição, sem questionamentos, o museu naturaliza essa concepção de apropriação dos corpos de povos e grupos. Os objetos sagrados e ritualísticos são tratados como exóticos ou são estetizados, a revelia dos seus valores espirituais.

Nesse cenário, na grande maioria das vezes os povos indígenas desconhecem os objetos de seus antepassados que estão nos museus e os seus direitos de acesso e participação na musealização. Os museus devem respeito aos indígenas e suas culturas. Se os indígenas, lamentavelmente, ainda têm problemas de direitos, de relações de conflito e de preconceitos estruturais, o museu é mais um lugar de trabalho, de visibilidade e de exercício de direitos democráticos. Mas o museu precisa se preparar para isso.

Os museus de origens indígenas devem ser trazidos para o presente do museu, da museologia e de outros campos no exercício da interdisciplinaridade e dos povos indígenas. Ao trazer as coleções para o presente por meio de um processo simultâneo nos museus e pelos povos indígenas, experimentamos metodologias que sustentam a descolonização.

Já não existem, ou não deveriam existir, os museus fechados em si, ilhados e numa relação dentro e fora que os distancia da sociedade como instituições da “verdade” e da “neutralidade”. Os museus precisam praticar a escuta, o diálogo e os acordos, refletir sobre as lógicas da representação e se preparar para as contribuições da autorrepresentação - outras lógicas, outras epistemologias expressadas nas narrativas.

Martín-Barbero relaciona identidade com trajetórias e relatos e defende que não há identidade sem narração. Para o autor, estão nas narrativas das identidades a força política da diversidade e da pluralidade das culturas.

Isso tanto em cada um dos seus “idiomas” quanto na “linguagem intermediadora” que hoje os atravessa por meio do movimento das “traduções e hibridações” do oral com o escrito, o audiovisual com o hipertextual – e de uma interculturalidade na qual as dinâmicas da economia e da cultura-mundo mobilizam não somente a heterogeneidade dos grupos e sua readequação às pressões do global, como também a coexistência de códigos e relatos muito diversos no interior de uma mesma sociedade, abalando assim a experiência que tínhamos até agora de identidade. (Martín-Barbero, 2009, p. 156)

Em síntese, as identidades indígenas se revelam em suas narrativas e os museus são ótimos lugares para expô-las.

Parte 3 - Três grupos indígenas e um museu universitário - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (São Paulo, Brasil) e o MAE-USP

Precisamos criar situações para experimentações museais colaborativas, colocando lado a lado pensamento museológico e práxis museal em um nexos reflexivo circunstanciado pela participação indígena. Um exemplo pode nos ajudar na discussão.

O Brasil é um país indígena e São Paulo é um estado indígena. As regiões centro-oeste e oeste paulistas são indígenas, como nos informa o *Mappa Ethnographico do Brazil Meridional* publicado por H. von Ihering (1911), elaborado por Curt Nimuendaju¹⁷, etnólogo a serviço do Museu Paulista por volta de 1908. No mapa a mancha entre o rio Tietê ao norte, o rio Paranapanema ao sul e o rio Paraná à oeste demarca o território Kaingang. Segundo Barbosa (2019, p. 7), em palestra proferida em 1913 e publicada em 1914, o território Kaingang à oeste do estado de São Paulo, é delimitado entre o “... curso inferior do Tietê, o vale do rio Feio ou Aguapeí, do rio do Peixe e daí se

17 “Mappa Ethnographico do Brazil Meridional” e sua autoria (Ribeiro, 2012). Disponível em: <https://bit.ly/2LyFbwV>. Acesso em: 26/06/20.

estendia até o Paranapanema”. Reforçando essas informações, o mapa *Fragmentos Históricos da Localização Kaingang na Bacia do Rio Feio / Aguapeí*, parte da tese de Rodrigues (2007), apresenta parte da ocupação territorial Kaingang a partir da prospecção arqueológica.

Sobre esse território, hoje, estão inúmeras cidades que desconhecem e/ou desmerecem a história de ocupação desse território indígena. Os museus municipais também desconhecem, exceto os museus indígenas.

Apesar das violências e perseguições passadas, os Kaingang, Guarani Nhandewa, Terena, Krenak e outros grupos resistem nessas regiões, vivendo nas Terras Indígenas Araribá (no município de Avaí), Icatu (em Braúna) e Vanuíre (em Arco-Íris). Esses grupos e outros que vivem no estado de São Paulo possuem uma pauta de reivindicações ancorada na localidade, mas interligada com questões estaduais e nacionais, dialogando com pautas internacionais de direitos.

Além de suas organizações, entre elas a Articulação dos Povos Indígenas do Sudeste (ARPINSUDESTE), esses grupos mantêm estratégias políticas de valorização de suas culturas e seus modos de ser e viver. São autores de suas histórias e narrativas, organizam suas escolas, participam do funcionamento de postos de saúde, são gestores e curadores de seus museus, os jovens buscam nas universidades mais uma forma de fortalecimento e estruturam canais de comunicação e parcerias que favoreçam suas lutas políticas.

Os museus indígenas são ferramentas para ganhar visibilidade e ampliar suas vozes. Nas regiões centro-oeste e oeste de São Paulo são cinco. Na Terra Indígena Vanuíre estão o Museu Worikg do grupo Kaingang (Melo & Pereira, 2021, Pereira & Melo, 2021, Pereira et al. 2021, Pereira et al. 2020) e o Museu Akãm Orãm Krenak (Afonso et al. 2020, Krenak, 2021). Foram criados em 2015, são conhecidos nas cidades próximas, mas ainda pouco integrados a um sistema museal estadual que ampliasse a história de São Paulo a partir das narrativas museais indígenas. Na Terra Indígena Icatu está o Museu-Trilha Dois Povos Uma Luta, dos Kaingang e Terena. Na Terra Indígena Araribá, Aldeia Nimuendaju está o Museu Nhandé Manduá-rupá dos Guarani Nhandewa (Oliveira, 2021, Oliveira et al. 2020). Na mesma Terra Indígena está a recém criada Casa da Memória dos Guarani e Terena que vivem na Aldeia Tereguá.

Esses museus são únicos e inconfundíveis, tratam das suas particularidades históricas, são autogestionados, baseiam-se na autonomia e agência indígena e integram passado-presente-futuro. São bastante ativos e abertos ao diálogo, para tanto estão organizados para receber grupos de visitantes, em especial o escolar. Estão abertos a articulações com o setor público e a participar de eventos museológicos, como explicitado pela Kujá Dirce Jorge Lipu Pereira:

[...] nossos museu indígena têm que ser reconhecidos também nos encontro de todos os museus, porque os nossos museus indígenas também é museu. Então nos encontro de todos os museus, o nosso museu também tem que estar junto, pra nós está falando de nossa cultura e divulgando cada vez mais a nossa cultura e fortalecimento da nossa cultura¹⁸. (MAE-USP, 2021)

18 Vídeo apresentado na entrega virtual do Prêmio Internacional de Boas Práticas do CECA-ICOM 2021 à ação de educação “Estou aqui, sempre estive” da exposição Resistência Já! Fortalecimento e união das culturas indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena (MAE-USP), Leuven, Bélgica. No vídeo há também depoimentos de Susilene Kaingang (TI Vanuíre), Vanderson Lourenço (Aldeia Nimuendaju, TI Araribá) e Candido Mariano Elias (TI Icatu). Ver: <https://www.youtube.com/watch?v=B-1dlrRUmE60&t=96s>.

Voltamos aos ideais da Nova Museologia, reforçando a participação dos museus indígenas:

O seu interesse estava principalmente nos novos tipos de museus concebidos em oposição ao modelo clássico e à posição central que ocupavam as coleções nesses últimos: tratava-se dos ecomuseus, dos museus de sociedade, dos centros de cultura científica e técnica e, de maneira geral, da maior parte das novas proposições que visavam à utilização do patrimônio em benefício do desenvolvimento local. (Desvallées & Mairesse, 2013, p. 62-63¹⁹)

Os museus indígenas com suas narrativas próprias são contra-hegemônicos e contra-narrativos e, por isso, são descoloniais. Mas os indígenas não estão limitados às suas organizações museais. Na interação entre essas experiências e outros museus, os indígenas discutem temas para os quais os museus clássicos precisam de auxílio, como o sagrado no museu (Babosa et al. 2020) e remanescentes humanos (Pereira & Melo, 2020, Cury, 2020a), organizam exposições autorrepresentativas (Campos, 2020, Santos, 2020), discutem musealização (Carvalho, 2015) e trazem para a discussão suas contribuições sobre território, cultura tradicional e espiritualidade (Campos, 2016, Carvalho, 2020, Pereira, 2016, Pereira et al. 2019).

No MAE-USP, desenvolvemos uma experimentação museal colaborativa - a ação Resistência Já! Fortalecimento e União das Culturas Indígenas - Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena²⁰. Na pauta descolonial, intervimos no pensamento museológico e na práxis museal em uma reflexiva, com a participação direta e efetiva desses grupos indígenas. A ação tem como base uma exposição integrada a uma ação de educação.

O MAE-USP tem sob sua guarda coleções Kaingang formadas entre o fim do século XIX e metade do XX e Guarani Nhandewa e Terena de 1947. Com o projeto, os Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena se interessaram pela doação de seus objetos, para que o museu os guarde para as futuras gerações desses grupos (Cury, 2020b). Pela agência dos grupos, outras formas de formação de coleções serão possíveis no século XXI, com outras musealidades.

Foram meses de trabalhos e as visitas às Terras Indígenas foram fundamentais, para a equipe do MAE conhecer as realidades indígenas, os modos de vida, as organizações sociais e educacionais, a subsistência, as lideranças políticas e espirituais, os problemas, reivindicações, lutas, anseios e medos e tantos outros aspectos, para entendermos minimamente cada realidade. O contato com as ceramistas Kaingang - Deolinda Pedro, Neusa Umbelino, Maria Rita Campos, Ena de Campos e José da Silva Barbosa de Campos, por exemplo, foi muito importante para entendermos como as tradições são passadas de geração em geração e como se mantêm no presente, para a afirmação cultural do grupo.

Nas Terras Indígenas definimos conjuntamente os objetivos da exposição e da ação de educação, como a autonarrativa (falar por si), a atualidade (culturas vivas) e a valorização das culturas e dos ancestrais (relação passado-presente). O projeto envolveu as coleções formadas no passado no território indígena. O trabalho de curadoria da trajetória de cada objeto, a partir da documentação, da mais antiga até a mais recente, foi necessário, para mexermos nas várias camadas históricas dos momentos de coleta (Cury, 2021, Cury, 2020c).

19 Ver verbete Museologia.

20 Pesquisadora responsável Marília Xavier Cury. Coordenação técnica: Carla Gibertoni Carneiro (chefe), Maurício André (educador) da Silva e Viviane Guimaraes (museóloga). Coordenação administrativa: Vanusa Gregorio.

Outro momento do projeto foi quando cada grupo teve acesso no MAE às coleções de objetos de seus antepassados. Durante uma semana trabalharam na requalificação das coleções, com a atribuição de sentidos e significados contemporâneos, a contextualização dos objetos e a seleção de objetos para a exposição (Camilo et al. 2021, Marcolino et al. 2021, Cury, 2019a). Em outros termos, trabalharam na dimensão da musealidade de forma condensada em narrativas.

Em 2018, os pajés Terena Engracia Mendes e Candido Mariano Elias lideraram o restauro da vestimenta de dança, objeto sagrado, por isso a presença dos pajés era necessária para autorização dos encantados para o trabalho feito por artesãos. Em outros termos, trabalharam na dimensão da musealidade de forma condensada em narrativas.

Cada grupo indígena traçou a narrativa expográfica, escolheu os recursos, definiu as cores e textos, tomou as principais decisões de base para o desenho desenvolvido pela expografia²¹. Também orientou o setor de educação²² do MAE. A exposição foi inaugurada três vezes. A primeira pelos grupos Kaingang das Terras Indígenas Icatu e Vanuíre em março de 2019. Em maio foi a inauguração pelos Guarani Nhandewa da Aldeia Nimuendaju, Terra Indígena Araribá. Em junho foi a vez dos Terena da Aldeia Ekeruá, Terra Indígena Araribá, Icatu e Vanuíre. No início de 2022 foi reaberta, após as restrições sanitárias da covid 19.

Outras ações foram desenvolvidas, como: atividade de educação com escolas e grupos, palestras e aulas para alunos de graduação e pós-graduação, oficinas de artesanato, discussões sobre o sagrado e sobre pesquisa e exposição de remanescentes humanos nos museus e repatriação. Trata-se de uma ação que envolveu toda a infra-estrutura do MAE-USP e o envolvimento das diversas equipes, na qual os indígenas são curadores. O setor de educação tem uma posição bastante delicada, pois precisou desenvolver um discurso educacional que revelasse o trabalho de curadoria dos grupos indígenas, o que o setor aprendeu, sem falar “pelos” indígenas, na ausência deles (Silva & Carneiro, 2021)²³.

Algumas reflexões

A partir da experiência apresentada, trago alguns pontos para discussão.

A descolonização, objeto de atenção da museologia e dos museus, atinge o plano discursivo na construção de um discurso atitudinal. A atitude se revela na prática dos museus, na política de gestão de coleções, na curadoria, sistema documental, conservação preventiva, exposição e educação, no site, nas redes sociais, na divulgação e, sobretudo, na gestão e no plano museológico.

A pauta descolonial deve ser integrada no museu a partir de sua política cultural. Deve revelar os direitos de grupos à musealização, seja para recontextualizar e interpretar coleções formadas no passado, seja para formar coleções contemporâneas, abrindo possibilidades narrativas e identitárias.

Se o museu é um lugar de guarda e preservação para as futuras gerações, deve se perguntar: Guardar o quê, por quê, por quanto tempo, para quem, por quais agentes de formação das coleções, e por quais narrativas?

Nesse sentido, o museu não pode mais deixar de se recolocar diante de temas e patrimônios sensíveis. Merecem cautela e profundo respeito aos remanescentes

21 Coordenada pela museóloga Viviane W. Guimarães.

22 Coordenado pelo educador Maurício André da Silva.

23 O projeto educativo foi agraciado com o CECA Best Practices Award 2021 _ I'm here, and always have been! International Committee for Education and Cultural Action, International Council of Museums.

humanos e objetos sagrados, à luz dos direitos, da espiritualidade e da ética (Cury, 2019b).

A descolonização não é um “algo dado, pronto ou pré-fixado”, é um processo e as experimentais sociais são essenciais. São as experimentações que trazem novos parâmetros para o museu “se reeducar”. Para as experimentações, são necessários novos métodos, como a colaboração - ações conjuntas com a participação de grupos em co-pesquisa, co-aprendizagem, co-criação e na elaboração de acordos.

É o convívio com outras realidades sociais que coloca o museu diante de outras epistemologias, reconhecimentos e respeito à autorrepresentação e às autonarrativas. Entre as epistemologias estão o sagrado, mas também a espiritualidade indígena. A espiritualidade está no museu, pois lá estão os objetos que evocam os “seus donos” - os encantados - a participarem da musealidade e da musealização (Cury, 2020d).

Na descolonização estão novas epistemologias na musealidade e na musealização com a participação indígena. Para esse trabalho de curadoria com os encantados - encantados curadores, curadores-chefe - estão à frente os pajés que nos ajudam a essa outra relação dialógica que desconhecemos, mas que é reveladora de lógicas igualmente desconhecidas pela museologia (Cury, 2020d).

São essas e outras epistemologias que o museu desconhece que estão na base de uma musealidade descolonizadora, que se revela na atitude museal, ou seja, na prática, na promoção e articulação de relações dialógicas comprometidas no presente e localmente com a construção de um projeto de futuro.

Agradecimentos

Meus sinceros agradecimentos aos

- Curadores Kaingang (São Paulo): da TI Icatu, Ronaldo Iaiati, Adriano Cesar Campos, Deolinda Pedro, Neusa Umbelino, Maria Rita Campos, Carlos Roberto Indubrasil, Rosimeire Iaiati Indubrasil, Adriana Victor Rodrigues Campos, Amauri Pedro, Ana Paula Victor Campos, Camila Vaiti Pereira da Silva, Luiz Henrique Indubrasil, Raphael Iaiati, Roberta Iaiati Indubrasil; da TI Vanuíre, Dirce Jorge Lipu Pereira, Susilene Elias de Melo, Ena Luisa de Campos, José da Silva Barbosa de Campos, Mariza Jorge, Itauany Larissa de Melo Marcolino, Ana Carolina Jorge, Joaquim Antônio Jorge, Kauê Lucas de Melo Deodato, Luiz Fernando Jorge, Paloma Jorge, Pedro Henrique de Melo Deodato.
- Curadores Nhandewa (São Paulo): Claudino Marcolino, Gleyser Alves Marcolino, Creiles Marcolino da Silva Nunes, Tiago de Oliveira, Alício Honório, Claudinei de Lima, Carlos Eduardo Marcolino Honório, Carolini Carvalho Marcolino Honorio, Cledinilson Alves Marcolino, Cleonice Marcolino dos Santos, Elber Cristiano da Silva, Gleidson Alves Marcolino, Jamile Marcolino, Jederson M. S. dos Santos, João Victor Pereira, Josias Marcolino, Josué Marcolino, Kessy Cristina Marcolino, Kethilin Cristina Marcolino, Larissa Marcolino da Silva, Lucas Honório Marcolino, Maria da Glória Marcolino, Natieli Honório Cruaia, Poliana Vilialba Cezar, Samuel de Oliveira Honório, Tiago de Oliveira, Vanderson Lourenço, Vanessa Cristina Feliciano e Weriquis Honório Marcolino.
- Curadores Terena (São Paulo): da Aldeia Ekeruá, TI Araribá – Jazone de Camillo, Ingracia Mendes, Alício Lipu, Admilson Felix, David da Silva Pereira, Gerolino César, Afonso Lipu, Analu Lipu, Luzia Felix, Natalia Lipu da Silva, Vandriele Daiane da Silva Pereira; da TI Icatu – Rodrigues Pedro, Candido Mariano Elias, Edilene Pedro, Licia Victor, Marcio Pedro, Ranulfo de Camillo; da TI Vanuíre – Ana Paula José, Marcio Lipu Pereira Jorge.

- Colegas do MAE-USP.
- Organizadores do XXIX ICOFOM LAC e a Escola Nacional de Conservação Restauração e Museologia (ENCRyM).

Referências:

Afonso, Lidiane Damaceno Cotui, Oliveira, João Batista, & Damaceno, Helena Cecilio. (2020). Museu Akãm Orãm Krenak – Terra Indígena Vanuïre. Em Marília Xavier Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 66-75). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP.

APIB - *Articulação dos Povos Indígenas no Brasil* (2021). Disponível em: <https://apiboficial.org/>.

Babosa, Pajé; Pitaguary, Francilene, Melo, Susilene Elias de, Pereira, Dirce Jorge Lipu, Marcolino, Gleidson Alves, & Marcolino, Cledinilson Alves. (2020). O sagrado no museu. Em Marília Xavier Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 37-49). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP.

Barbosa, Luiz Bueno Horta. (2019). *A pacificação dos Kaingangs paulistas: hábitos, costumes e instituições desses índios*. 2. ed. Jaú (SP): Códices.

Barros, José Márcio. (2009). Entrevista com Américo Córdula. *Revista Itaú Cultural*, São Paulo, 8, p. 49-56.

Brasil. Ministério da Cultura. Bases para a Política Nacional de Museus: Memória e cidadania. Brasília, DF, 2003.

Camilo, Jazone de, Pedro, Rodrigues, Elias, Candido Mariano, Cezar, Gerolino José, Pedro, Edilene, & Lipu, Afonso. Resistência e fortalecimento do passado e do presente Terena. Em Ana Carolina Delgado Vieira, & Marília Xavier Cury (Orgs.). *Culturas indígenas no Brasil e a Coleção Harald Schultz* (p. 242-265). São Paulo: Edições Sesc.

Campos, José da Silva Barbosa de. (2016). Preservação da cultura Kaingang pelo conhecimento dos antepassados. Em Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver (pp. 58-63). São Paulo: Conselho Regional de São Paulo.

Campos, José da Silva Barbosa de. (2020). A exposição Fortalecimento da Memória Tradicional Kaingang – de Geração em Geração. Em Marília Xavier Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações*, pp. 89-96. São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP.

Canclini, Nestor Garcia. (2009). Diversidade e direitos na interculturalidade global. *Revista Itaú Cultural*, São Paulo, 8, p. 143-152.

Carvalho, Josué. (2015). O museu, o nativo e a musealização do objeto. *Campos Revista de Antropologia Social*, 16(2)2, p. 59-74.

Carvalho, Josué. (2020). As memórias e os lugares: território, identidade étnico-cultural e museus indígenas. Em Marília Xavier Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 156-173). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP.

Carvalho, Pedro Libanio Ribeiro de. (2021). Tipologia textual de Roquette-Pinto no Museu Nacional. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 29, p. 1-50.

Cerqueira, Daniel et al. (2021). *Atlas da Violência*. São Paulo: Fórum Brasileiro de Segurança Pública.

Colwell, Chip. (2019, April 04). 'As Native Americans, We Are in a Constant State of Mourning'. The return of ancestors and artifacts can become a form of restorative justice. *New York Times*. Opinion. Disponível em: <https://www.nytimes.com/2019/04/04/opinion/can-museums-heal-historys-wounds.html>.

Cury, Marília Xavier. (2019a). Museu e exposição - O exercício comunicacional da colaboração e da descolonização com indígenas. Em Ana Vilacy Galúcio, & Ana Lúcia Prudente. (Orgs.), *Museu Goeldi: 150 anos de ciência na Amazônia* (pp. 313-348). Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi.

Cury, Marília Xavier. (2019b). The sacred in museums, the museology of the sacred - the spirituality of indigenous people. *ICOFOM Study Series*, 47(1-2), p. 89-104.

Cury, Marília Xavier. (2020a). Repatriamento e remanescentes humanos - musealia, musealidade e musealização de objetos indígenas. *Em Questão*, 26, p. 14-42.

Cury, Marília Xavier. (2020b). Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC*, 15(30esp), 165-191.

Cury, Marília Xavier. (2020c). Requalificação de coleções - novas curadorias e museografias pelo viés da comunicação museológica. Em Emerson Dionisio Oliveira, & Maria de Fatima Morethy Couto. (Orgs.), *Histórias da Arte em Museus* (pp. 75-93). Rio de Janeiro: Rio Book's.

Cury, Marília Xavier. (2020d). A espiritualidade indígena na pauta da descolonização da Museologia - a ressacralização do museu e as curadorias [inusitadas]. Em Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa, Francisca Hernández Hernández, Alan Curcino. (Orgs.). *Museologia e Patrimônio* (pp. 179-208). Leiria: Politécnico de Leiria, v. 3.

Cury, Marília Xavier. (2021). As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena - Percurso documental, requalificação e colaboração. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material*, 29, 1-39.

Desvallées, Andre, & Mairesse, François. (Ed.). (2013). *Conceitos-chave de museologia*. São Paulo: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura.

Ihering, Hermann von. (1907). O Museu Paulista nos annos de 1903 a 1905. *Revista do Museu Paulista*, VII, 1-30.

Krenak, Lidiane Damaceno. (2021). Museu Akãm Orãm Krenak - História, informação, exposição e atividade. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 44-51.

MAE-USP. Museu de Arqueologia e Etnologia. (2021). Prêmio ICOM - CECA Boas Práticas. São Paulo: Universidade de São Paulo. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=B1dIrRUmE60&t=96s>.

Manchetes Socioambientais. (2021, September 03). Disponível em: <https://www.socioambiental.org>.

Marcolino, Claudino, Marcolino, Cledinilson Alves, SANTOS, Cleonice Marcolino, Nunes, Creiles Marcolino da Silva, Marcolino, Gleidson Alves, Marcolino, Gleyser Alves, Honório, Samuel Oliveira, Oliveira, Tiago, & Lourenço, Vanderson. (2021). Guarani Nhandewa: revivendo as memórias do passado. Em Ana Carolina Delgado Vieira, & Marília Xavier Cury (Orgs.). *Culturas indígenas no Brasil e a Coleção Harald Schultz* (pp. 221-241). São Paulo: Edições Sesc.

Martín-Barbero, Jesus. (1997). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. Tradução de Ronald Polito e Sergio Alcides. Rio de Janeiro: Editora UFRJ.

Martín-Barbero, Jesús. (2009). Desafios políticos da diversidade. *Revista Itaú Cultural*, São Paulo, 8, p. 153-159.

Melo, Susilene Elias de, & Pereira, Dirce Jorge Lipu. (2021). Museu Worikg e as mulheres Kaingang. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 22–33.

Meneses, Ulpiano Toledo Bezerra de. (1994). *Museu Paulista. Institutos Especializados e Museus. Estudos Avançados*, 8(22), p. 573-578.

Menezes, Daniel Castro Dória de; Córdula, Américo; Dupin, Giselle; Manzatti, Marcelo; Cabral, Adriana; Salazar, Angélica; Pessoa, Pedro. (2009). Os editais públicos de premiação de iniciativas culturais como ferramenta de política pública no âmbito da DA SID/MINC. *Revista Itaú Cultural*, São Paulo, 8, p. 57-66.

Moura, Mariluce. (2009). Jesús Martín-Barbero: As formas mestiças da mídia. *Pesquisa Fapesp*, 163, p. 10-15.

Nascimento Junior, José, Trampe, Alan, & Santos, Paula Assunção dos. (Orgs.). (2012). *Mesa-redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. v.1. Brasília: Ibram/ MinC; Programa Ibermuseos.

Oliveira, Tiago de. (2021). A ótica Guarani Nhandewa sobre o papel e significado dos Museus Etnográficos no século XXI. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 34-43.

Oliveira, Tiago, Marcolino, Creiles, Marcolino, Gleidson Alves; Marcolino, Cledinilson Alves; Cezar, Stefanie Naye Lipu. (2020). Guarani Nhandewa: museu das lembranças e dos sentimentos – Aldeia Nimuendaju. Em Marília Xavier Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 50-65). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP.

Pereira, Dirce Jorge Lipu. (2016). Resistência e defesa da cultura Kaingang. Em *Povos indígenas e psicologia. A procura do bem viver* (pp. 53-57). São Paulo: Conselho Regional de Psicologia de São Paulo.

Pereira, Dirce Jorge Lipu, Melo, Lucilene de, & Cury, Marília Xavier. (2019). Memória do território: resistência Kaingang no oeste de São Paulo. Em Maria Luiza Tucci Carneiro, & Mirian Silva Rossi. (Orgs.). *Índios no Brasil - Vida, cultura e morte* (pp. 125-152). São Paulo: Intermeios.

Pereira, Dirce Jorge Lipu, & Melo, Susilene Elias de. (2020). Ética – remanescentes humanos em museus. Em Marília Xavier Cury. (Org.), *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 32-36). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuïre, MAE-USP.

Pereira, Dirce Jorge Lipu, & Melo, Susilene Elias de. (2021). A história do Museu Worikg e do grupo cultural Kaingang da Terra Indígena Vanuíre. Em Ana Carolina Delgado Vieira, & Marília Xavier Cury (Orgs.). *Culturas indígenas no Brasil e a Coleção Harald Schultz* (pp.191-220). São Paulo: Edições Sesc.

Pereira, Dirce Jorge Lipu, Melo, Susilene Elias de, & Cury, Marília Xavier. (2021). Museu Worikg (São Paulo, Brasil): a transmissão cultural Kaingang e a comunicação na pandemia do Coronavírus. Em Fernando Magalhães, Luciana Ferreira da Costa, Francisca Hernández Hernández, & Alan Curcino. (Orgs.). *Museologia e Patrimônio* (pp. 240-279). v. 6. Leiria (Portugal): Politécnico de Leiria.

Pereira, Dirce Jorge Lipu, Melo, Susilene Elias de, & Marcolino, Itauany Larissa de Melo. Museu Worikg – Kaingang, T.I. Vanuíre. (2020). Em Marília Xavier Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 85-88). São Paulo: SEC-SP, ACAM Portinari, Museu Índia Vanuíre, MAE-USP.

Ribeiro, Darcy. (1988). Os Kaingáng e a expansão dos cafezais. Em Darcy Ribeiro, *Os índios e a civilização: a integração das populações indígenas no Brasil moderno* (pp. 93-98). São Paulo: Círculo do Livro.

Rodrigues, Robson Antônio. (2007). *Os caçadores-ceramistas do sertão paulista: um estudo etnoarqueológico da ocupação Kaingang no vale do rio Feio/ Aguapeí*. Tese, MAE-USP. São Paulo.

Santos, Carlos José Ferreira dos. (2020). “Ser essa terra: São Paulo cidade Indígena”: exposição no memorial da resistência trata da (re)existência dos povos originários na capital paulista. *Espaço Ameríndio*, 14(1), p. 118-137.

Silva, Maurício André, & Carneiro, Carla Gibertoni. (2021). Escuta das narrativas indígenas na exposição colaborativa do MAE-USP: desafios para o desenvolvimento de ações educativas eticamente responsáveis e engajadas nos museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 10(19), 163-188.

Trampe, Alan. (2012). Recuperando um tempo perdido. Em José do Nascimento Junior; Alan Trampe; Paula Assunção dos Santos. (Orgs.), *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972* (p. 195). Brasília: Ibram/ MinC; Programa Ibermuseos.

UNESCO (1973). Resolutions adopted by the round table of Santiago (Chile). *Museum*, XXV(3),198-200.

Varine, Hugues de. (2012). About the Santiago Roundtable. Em José do Nascimento Junior; Alan Trampe; Paula Assunção dos Santos. (Orgs.), *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972* (pp. 233-234). Brasília: Ibram/ MinC; Programa Ibermuseos.

Museos indisciplinados

Ignacio Fernández del Amo
Universidad Nacional de Tucumán (Argentina)
ignaciofamo@yahoo.es

Resumen

No cabe duda que las ciencias nos han permitido tener un conocimiento de nuestros cuerpos, de nuestra identidad individual y de nuestro comportamiento en sociedad como nunca antes. Pero ocurre con cierta frecuencia que surgen fenómenos para los que no encuentran explicación o que no aciertan a predecir. ¿Será que “La vida, la potencia de la vida, desborda y deshace los límites disciplinarios construidos arbitrariamente. La vida es indisciplinada e indisciplinable”, como advierte Mario Chagas? Y si el conjunto de las ciencias no logra contener y explicar la vida, ¿cómo habría de hacerlo una sola ciencia? Y, sin embargo, muchos de los museos tradicionales confían el patrimonio a una sola.

En el presente artículo se explora un doble movimiento: primero, la descolonización de los museos, y segundo, una apuesta por la indisciplinación. Para ello, se usa como faro la definición de museo de Mario Chagas: “Los museos son dispositivos estratégicos para la defensa de la dignidad social, de la ciudadanía y del derecho a la creatividad y la memoria”.

Palabras clave: Museología Social; Transdisciplina; Pensamiento decolonial; Estudios culturales; Teoría museológica.

Resumo

Não há dúvida de que a ciência nos permitiu ter um conhecimento de nossos corpos, nossa identidade individual e nosso comportamento em sociedade como nunca antes. Mas acontece com certa frequência que surgem fenômenos para os quais eles não podem encontrar uma explicação ou que eles não podem prever. Será que “A vida, potência da vida, transborda e desfaz as fronteiras disciplinares arbitrariamente construídas. A vida é indisciplinada e indisciplinável”, como avisa Mario Chagas? E se todas as ciências não podem conter e explicar a vida, como poderia uma única ciência fazer isso? No entanto, muitos dos museus tradicionais confiam seu patrimônio a apenas um.

Este artigo explora um duplo movimento: primeiro, a descolonização dos museus e, segundo, o compromisso com a indisciplinación. Para isso, a definição de museu de Mario Chagas é usada como farol: “Os museus são dispositivos estratégicos para a defesa da dignidade social, da cidadania e do direito à criatividade e à memória”.

Palavras-chave: Museologia Social; Transdisciplinaridade; Pensamiento decolonial; Estudos Culturais; Teoria museológica.

Abstract

There is no doubt that Science has allowed us to have a knowledge of our bodies, our individual identity and our behavior in society like never before. But it happens that some phenomena cannot be explained or predicted by those Sciences. Could it be possible that “Life, the power of life, overflows and undoes arbitrarily constructed disciplinary limits. Life is undisciplined and undisciplined”, as Mario Chagas warns?

And if all the Sciences cannot contain and explain life, how could a single science do it? And yet, many of the traditional museums entrust their heritage to only one.

This article explores a double movement: first, the decolonization of museums, and second, a commitment to indiscipline. To do so, the Mario Chagas' definition of Museum is used as a beacon: "Museums are strategic devices for the defense of social dignity, citizenship and the right to creativity and memory."

Keywords: Social Museology; Transdiscipline; Decolonial Thought; Cultural Studies; Museological Theory.

La Psicología, la Filosofía, la Historia, la Antropología, la Arqueología, la Sociología, la Semiótica, la Museología, la Biología, la Medicina, la Genética. No cabe duda de que todas estas ciencias o disciplinas – y algunas más – nos han permitido tener un conocimiento de nuestros cuerpos, de nuestra identidad individual y de nuestro comportamiento en sociedad como nunca antes. Los avances de cada una de ellas nos permiten valorar evoluciones o involuciones, comprender, interpretar y predecir fenómenos y a veces, incluso, poner remedio a problemas latentes o acuciantes. Nos han ido alejando del mito y depositándonos en los brazos del logos, aunque últimamente parece que el péndulo está recorriendo el camino inverso, arrastrando con él a un número nada despreciable de personas que se refugian en teorías conspiranoicas y supersticiones de todo tipo. Las causas y efectos de este movimiento hacia las sombras son también objeto de estudio de los científicos.

Les propongo imaginar cada una de esas ciencias como un bloque de hormigón. Todos esos bloques unidos dan forma a un gran piletón que contiene nuestra vida, nuestras vidas, en sus múltiples facetas. Cada uno se ocupa de cubrir una parte del enorme espacio, de dar contención a una parte del volumen de agua, de analizarlo y cuidarlo. Pero ocurre que, cada tanto, surgen vías de escape, grietas a las que ninguna de esas disciplinas encuentra explicación. Con cierta frecuencia observamos comportamientos inesperados, tanto positivos como negativos, y las ciencias deben recalcular sus bases de análisis para intentar explicar las causas y posibles efectos de lo sucedido. Cada tanto el agua se desborda y corre libremente por fuera del piletón. ¿Cómo es posible que eso suceda? ¿Será que "La vida, la potencia de la vida, desborda y deshace los límites disciplinarios construidos arbitrariamente. La vida es indisciplinada e indisciplinable", como advierte Mario Chagas (2017, p. 118)? ¿Será, quizás, que todas esas ramas del saber proceden de un mismo árbol, de un mismo paradigma, el occidental, que aunque se presenta como universal, no lo es? La Segunda Guerra Mundial despertó a los pensadores europeos del sueño de la razón universal y unas décadas después, los pensadores decoloniales comenzaron a develar los dañinos efectos del paradigma moderno occidental en las sociedades periféricas.

Esos daños son medulares porque modificaron para siempre la cultura de los pueblos colonizados. Como señala Aníbal Quijano (1992), si bien los pueblos del continente americano pusieron fin a la colonización política a lo largo del siglo XIX, la matriz colonial quedó grabada en los imaginarios de los dominados. Esta inserción de la matriz colonial se logró, primero, reprimiendo las creencias, ideas, imágenes y símbolos de cada pueblo, pero también destituyendo los modos de producir conocimiento, perspectivas, sistemas de imágenes, símbolos y modos de significación. A la destitución (término que tomo de Walter D. Mignolo) siguió la imposición de los

patrones, imágenes y creencias de los dominadores, que sirvieron como herramienta de control social y cultural. Al imponer su patrón de conocimiento y al mismo tiempo limitar el acceso al mismo, lograron mistificarlo y limitar el acceso al poder mismo (Quijano, 1992, p. 12). Edgardo Lander analiza minuciosamente cómo Europa logró imponer y naturalizar su cosmovisión, y afirma que

La expresión más potente de la eficacia del pensamiento científico moderno es lo que puede ser descrito literalmente como la naturalización de las relaciones sociales, la noción de acuerdo a la cual las características de la sociedad llamada moderna son la expresión de las tendencias espontáneas, naturales del desarrollo histórico de la sociedad. La sociedad liberal industrial se constituye –desde esta perspectiva– no solo en el orden social deseable, sino en el único posible (Lander, 2000, p. 11).

¿Qué relación guarda este planteamiento con los museos? Se me ocurren dos: la primera que, como sabemos, la mayoría de los museos están tutelados por una disciplina: la historia, la arqueología, la antropología, las ciencias naturales, la historia del arte. [Por cierto, no conozco ningún museo tutelado por la Filosofía o la Psicología]. Esas ciencias son las que impusieron y naturalizaron la cosmovisión occidental, las que se encargaron de clasificar el mundo, de establecer taxonomías, de separar en cajas estancas nuestro legado cultural. Lo dividieron de acuerdo a las distintas razas, los distintos géneros, las distintas especies y lo estudiaron a la luz de la razón europea. Esas ciencias son las que establecen los criterios de patrimonialización, las que estudian lo que han considerado digno de ser conservado en los museos y las que lo difunden construyendo relatos con los que cierran el círculo al certificar la relevancia del legado que custodian y consagran como la memoria de los pueblos. Pero, si recuperamos la imagen con la que daba inicio a este texto, si el conjunto de bloques de todas las ciencias tiene dificultades para contener sin fisuras la potencia de la vida, ¿cómo habría de hacerlo una sola de ellas? Cabe en este punto introducir un comentario de Mario Chagas, que señala que, de entre todos los museos, quizás los de arte no salgan tan mal parados porque, si “la ciencia busca el sentido de las cosas, es el arte el que pone y da sentido a la vida” (Chagas, 2017, p. 119).

La segunda conexión – que en realidad es la fundamental, la que apunta a la raíz – es que, por más que todos estemos formateados en mayor o menor medida de acuerdo a la matriz occidental (me permito aclarar que yo nací y pasé mis primeros treinta y cinco años de vida en España, así que mi matriz es completamente occidental), parece claro que sus ciencias no logran explicar ni dar un sentido cabal a todas las formas de vida ni a todos los territorios de nuestra América Latina. Aunque Occidente destituyó los saberes, las creencias y los símbolos de los pueblos colonizados, no acabó con ellos y sus categorías de análisis no logran dar cuenta de ellos en toda su complejidad.

Estos dos problemas nos ponen al borde de un abismo y nos obligan a hacernos algunas preguntas cruciales. ¿Es posible mantener los museos en su estado actual, con su aspiración al conocimiento objetivo del mundo? ¿Es suficiente con alcanzar un conocimiento solo objetivo del mundo? Y, por otro lado, es claro que no se puede eliminar la matriz colonial; acaso tampoco sea deseable, pero ¿hasta qué punto se pueden descolonizar las culturas de América Latina? ¿En qué medida es posible revertir la destitución de saberes que impuso Occidente? Y, por último, ¿es posible someter a los museos a un proceso de descolonización sin que pierdan sentido?

Dar respuesta a estos interrogantes no es tarea fácil, desde luego, sobre todo porque,

como señalan todos los pensadores decoloniales, desde Aníbal Quijano hasta Rita Segato, Walter Mignolo o Raquel Gutiérrez Aguilar, el genocidio que se llevó a cabo durante la conquista de América no fue solo una catástrofe demográfica, sino social y cultural. Dar lugar a un nuevo paradigma requiere desnaturalizar el existente, pero también hacer un arduo trabajo de arqueología para que las prácticas, los símbolos, los sentires y saberes que sobrevivieron en nuestros pueblos recuperen su espesor ontológico.

Hace unos cuantos años, Mario Chagas propuso definir el museo como un dispositivo estratégico para la defensa de la dignidad social, de la ciudadanía y del derecho a la creatividad y la memoria (Chagas, et al. 2014, p. 430). Su propuesta descansa sobre otra que se formuló hace casi cincuenta años en Chile, cuando los asistentes a la mesa redonda que organizó el ICOM en 1972 evidenciaron la necesidad de abordar los problemas estructurales que afectaban al continente de manera integral, nunca monodisciplinar. Muestra de ello es el siguiente extracto del documento de resoluciones de la Mesa Redonda:

La problemática que plantea el progreso de las sociedades en el mundo contemporáneo requiere una visión integral y un trabajo integrado de sus múltiples aspectos. La solución de sus problemas no pertenece al dominio de una ciencia o de una disciplina. La decisión sobre las mejores soluciones y su ejecución no corresponden a un grupo de la sociedad, sino que exigen la participación amplia, consciente y comprometida de todos los sectores de la sociedad. (Ibermuseos, 2012, p. 31)

¿Tendremos que enfrentarnos a la titánica tarea de indisciplinar los museos? De indisciplinarlos o, al menos, de transdisciplinarlos (disculpen el neologismo) y además abrirlos a los saberes no coloniales que son propios de nuestros pueblos y que aún perviven en ellos. Cada día, los científicos que nos desempeñamos o nos hemos desempeñado en museos trabajamos para ampliar el horizonte de comprensión de nuestro mundo, para interpretar las colecciones que tenemos a nuestro cargo y, en ocasiones, dibujar líneas de conexión con el presente, con las vidas de nuestros conciudadanos y con los problemas que nos acucian. Es un trabajo valioso, honesto, frecuentemente situado, consciente del lugar desde el que se enuncia y de a quién se dirige. Y, sin embargo, la monodisciplinariedad se revela insuficiente para dar cuenta de procesos culturales que, como ya advirtieron en Chile hace cincuenta años, siempre son complejos. Entiendo la indisciplinación en este artículo como la acción de aflojar los lazos que unen a determinadas colecciones de un museo con una única ciencia de referencia. Esa labor de desanudado debería desembocar en la transdisciplina, porque la vida, que es el ámbito de acción de los museos, es superior a todas ellas.

En una charla organizada por la Fundación TyPA entre Rita Segato y Walter Mignolo (Fundación TyPA, 2021), Segato decía que un primer paso para descolonizar instituciones tan occidentales como la Universidad o los museos es no permitir que nos usen para naturalizar e imponer su cosmovisión sino usarlas nosotros para alcanzar nuestros objetivos. Tendremos un museo que defiende la dignidad social si lo usamos para que no nos quiten nuestra historia, pero también para que no nos encierren en ella. En muchas ocasiones se trata a las comunidades originarias como pueblos sin historia, pueblos que vivieron antes de que llegara Occidente y diera comienzo a la historia. Para conocerlos es frecuente tener que visitar museos de antropología, mientras que los museos de historia se reservan a los colonizadores y

sus herederos. Los pueblos originarios quedan reducidos, en ocasiones, a la categoría de especímenes que deben ser preservados en su entorno natural (como se decía, por ejemplo, en los medios de comunicación colombianos durante las manifestaciones en contra de Iván Duque, cuando se llegó a exigir a las comunidades indígenas que volvieran a su hábitat natural), cuando deberían ser considerados ciudadanos con una historia y una cultura propias.

No hay dignidad social sin soberanía económica. Tendremos museos indisciplinados y descolonizados cuando los usemos para desarrollar herramientas que permitan a los pueblos alcanzar la soberanía económica. Esta es otra de las cláusulas más importantes de la mesa de Santiago de Chile y en la que hizo hincapié en repetidas ocasiones Georgina de Carli (2006; 2008). A juicio de la museóloga, a los sectores menos favorecidos les resulta muy difícil utilizar su patrimonio cultural y natural para generar beneficios propios y, por lo tanto, como factor de desarrollo. Aunque muchas comunidades son herederas directas de los recursos naturales y bienes culturales, sus condiciones socioculturales y educativas les impiden apropiarse de ellos en términos responsables y sostenibles, y a veces acaban explotándolos hasta su destrucción o desnaturalización (De Carli, 2008, p. 89). Necesitamos dar a nuestros pueblos un horizonte que les permita quedarse en su tierra y mantener viva su cultura. Y el museo puede ser una pieza clave en ese proyecto: debe defender la dignidad social y fomentar el trabajo comunitario; puede ser un lugar donde se piensa y se aprende mientras se hacen cosas. Los museos indisciplinados son aquellos que ayudan a fundamentar las reivindicaciones de los derechos cívicos de los pueblos, a que se reconozcan como ciudadanos y como pueblo sujeto de derechos.

Los museos indisciplinados son aquellos que defienden el derecho a la creatividad y la memoria; aquellos capaces de conectar el pasado con el presente y establecer continuidades frente a la fractura que instaló el pensamiento colonial. Son instituciones que reconocen que la tierra en la que se asientan conserva las huellas de saberes ancestrales que se mantienen vivos hasta nuestros días. Son museos que no trabajan con colecciones sino con legados culturales.

Si todos los miembros de una sociedad conviniéramos en que el patrimonio es “el conjunto de bienes culturales y naturales, tangibles e intangibles, generados localmente y que una generación hereda y transmite a la siguiente con el propósito de preservar, continuar y acrecentar dicha herencia” (De Carli, 2006, p. 57), este trabajo no tendría sentido. Es porque esta definición es minoritaria por lo que se hace necesario reflexionar acerca de cómo difundirla. Lo cierto, como señala Guillermo Bonfil (2004), es que resulta difícil extender la idea de un patrimonio común a toda una nación porque existen diversas culturas dentro de cada sociedad y porque hay desigualdades sociales en las posibilidades de acceso a los bienes culturales. En su artículo, el antropólogo mexicano rastrea algunas de las causas que llevan a esta situación, la primera de las cuales es el concepto de cultura, que para la mayoría de las personas no es “el conjunto de símbolos, valores, actitudes, habilidades, conocimientos, significados, formas de comunicación y de organización sociales, y bienes materiales, que hacen posible la vida de una sociedad determinada y le permiten transformarse y reproducirse como tal, de una generación a las siguientes” (Bonfil, 2004, p. 118), sino un conjunto más o menos limitado de conocimientos, habilidades y sensibilidades que permiten a quienes las poseen apreciar los bienes producidos por las bellas artes, la música, el teatro, la literatura y algunas otras actividades culturales. De esta manera, los bienes culturales (el patrimonio) están al alcance de unos pocos que, en un alarde de generosidad, pueden esforzarse por llevar la cultura al pueblo.

Néstor García Canclini denuncia en *La sociedad sin relato* que los organismos

encargados de declarar, proteger y difundir el patrimonio cultural –ya sean estos provinciales, nacionales o internacionales– niegan las diferencias de los pueblos a los que representan, “fingen que la sociedad no está dividida en clases, géneros, etnias y regiones, o sugieren que esas fracturas no importan ante la grandiosidad y el respeto ostentados por las obras patrimonializadas” (Canclini, 2010, p. 70). Un museo indisciplinado no puede desconocer las asimetrías culturales y sociales que han dirigido siempre los criterios de patrimonialización.

Un museo indisciplinado es fiel al sentipensar de su pueblo (Escobar, 2014). Los museos que funcionan de acuerdo al pensamiento occidental colonial basan su poder simbólico en el conocimiento objetivo del mundo. Ese conocimiento requiere establecer una relación sujeto/objeto, es decir, que un sujeto (el que piensa) convierta en objeto lo que va a estudiar, ya sea este una planta, una cerámica o un ser humano. El conocimiento occidental separa, clasifica, se distancia emocionalmente. Pero no es así como viven, piensan, sienten y actúan muchos pueblos de América Latina. En realidad, no es así como nos movemos ninguno por el mundo; de ahí las grietas y los desbordes de agua a los que me refería al comienzo. Es necesario acabar con la destitución de los saberes no occidentales y trabajar en su reconstrucción.

Las prácticas expositivas coloniales establecen una distancia esencial entre los sujetos que miran y los objetos que son contemplados. Exige que ambos permanezcan distanciados, desinteresados, no involucrados. Un museo que aspire a dar cuenta de la vida de su pueblo solo puede lograrlo rompiendo las taxonomías y descongelando los objetos expuestos. Los trabajadores de museos que usan las instituciones (que se resisten a ser usados por ellas) combaten la distancia occidental fomentando el instante compartido y la conexión. Por supuesto, esto solo es posible considerando la igualdad como un punto de partida, como un primer gesto, como “una atmósfera a crear inmediatamente, de paridad, no de equivalencia ni de identidad, sino de encuentro entre pares” (Skliar, 2017, p. 32). Porque las cosas importantes de la vida nos igualan a todos y porque las promesas de igualdad se sostienen en “infinitas humillaciones e hipocresías, volviendo insoportable el “mientras tanto” de la igualdad: mientras no haya igualdad hay violencia, sometimiento, destrucción, desierto” (Skliar, 2017, p. 33). Un museo indisciplinado es aquel que invita a ser habitado como un espacio de semejanzas, común y singular al mismo tiempo, “que impregna la vida para que nada ni nadie se sienta llamado a arruinarle la vida a ninguno desde una posición de privilegio, superioridad, autoritarismo, soberbia” (Skliar, 2017, p. 33).

Los museos indisciplinados combaten la inmovilidad relacionándose con su territorio inmediato, porque nuestro legado no es material o inmaterial, cultural o natural, es un todo que solo cobra sentido cuando es vivido en su conjunto.

La exposición permanente del patrimonio y de los relatos de unos pocos se presenta como verdadera para quienes visitan las salas, pero también afecta a quienes no lo hacen.

El relato de una Argentina, un Chile, un México o una Colombia liberal, blanca, católica y patriarcal es responsabilidad de varias instituciones, entre ellas los museos.

Como escribió Mónica Gorgas (s.f.), los museos, especialmente los urbanos, son espacios de tránsito donde se ponen en juego las relaciones de poder, las tensiones entre clases, los géneros que circulan y en el que se negocia con el otro, simplemente por la presencia en aquel lugar. Son espacios que van cobrando espesor dependiendo de su programación, de las aceptaciones o rechazos que producen entre los visitantes y de lo que queda resonando en ellos cuando salen. La otredad aquí es personificada siempre por el que accede, por el otro o la otra, intrusa que viene, que interactúa y que carga el lugar con su presencia. Los museos indisciplinados se ofrecen como campos

de batalla, espacios en los que se disputa la legitimidad de los repertorios simbólicos (Hafford, s.f.). Otorgan poder de enunciación a actores sociales acallados –pueblos originarios, géneros disidentes–, incluyen voces en primera persona, construyen nuevos sentidos, se unen a las luchas por la conquista de nuevos derechos, son antipatriarcales.

Los museos americanos serán indisciplinados o no serán.

Referencias:

Bonfil Batalla, Guillermo (2004). “Pensar nuestra cultura”, *Diálogos en la acción, primera etapa*, pp. 117-134.

Canclini, Néstor García (2010). *La sociedad sin relato. Antropología y estética de la inminencia*. Buenos Aires: Katz.

Chagas, Mario, Assunção, Paula & Glas, Tamara (2014). Museologia social em movimento. *Cadernos do CEOM*, 27, 41, 429-436. Recuperado de <https://bell.unochapeco.edu.br/revistas/index.php/rcc/article/view/2618/1517>

Chagas, Mario (2017). “Museu, memória, criatividade e mudança social”. En *Refletindo sobre a cultura: política cultural, memória e universidade*. Belo Horizonte, EdEMG, vol. 1, 114-137. <http://mariochagas.com/wp-content/uploads/2020/01/4museumemoriacriatividade.pdf>

De Carli, Georgina (2006). *Un museo sostenible: museo y comunidad en la preservación activa de su patrimonio*. San José de Costa Rica: Oficina de la Unesco para América Latina.

De Carli, Georgina (2008). “Innovación en museos: museo y comunidad en la oferta al turismo cultural”, ROTUR. *Revista de Ocio y Turismo*, 1, pp. 87-101.

Escobar, Alejandro (2014). *Sentipensar con la tierra. Nuevas lecturas sobre desarrollo, territorio y diferencia*. Medellín: Unaula.

Fundación TyPA (2021, 15 de junio). *Charla abierta Rita Segato y Walter Mignolo / Laboratorio TyPA 2021* [Video]. YouTube. https://www.youtube.com/watch?v=59T_hON4v4U&t=1269s

Risnicoff de Gorgas (s.f.). *¿Es posible el empoderamiento de los visitantes de museos?* https://www.academia.edu/4469345/Es_posible_empoderamiento

Hafford, Celina (s.f.). “El museo como campo de batalla”. *Uniciencia*. <https://unciencia.unc.edu.ar/opinion/el-museo-como-campo-de-batalla/>

Ibermuseos (2012). *Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Brasilia: IBRAM/MinC – Programa Ibermuseos, 2012. Edición facsímil digital recuperada de http://www.ibermuseum.org/wp-content/uploads/2014/09/Publicacion_Mesa_Redonda_VOL_I.pdf

Lander, Edgardo (2000). “Ciencias sociales: saberes coloniales y eurocéntricos”. En E. Lander (comp.), *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (pp. 11-40). Buenos Aires: CLACSO.

Quijano, Aníbal (1992). “Colonialidad y modernidad/racionalidad”, *Perú Indígena*, 13 (29), pp. 11-20.

Skliar, Carlos (2017). *Pedagogía de las diferencias*. B

Museos y prácticas museales: algunas vertientes para su interpelación.

María Ximena Agudo Guevara

Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (Encrym) "Manuel del Castillo Negrete". Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH)

ximena_agudo_g@encrym.edu.mx

Resumen

En este trabajo se interpelan algunas prácticas museales a través de dos ejes analíticos que forman parte de un heterogéneo compendio teórico y metodológico en el marco de nuevos espacios socio epistemológicos. Con el primero de ellos se sugiere una nueva mirada al sistema de soporte conceptual de la Nueva Museología. Con el segundo, llamamos la atención sobre las particulares relaciones que tienen lugar entre distintos actores sociales en algunos espacios periféricos del universo museológico mexicano. Como resultado sostenemos, por un lado, la conveniencia de superar los marcos de referencia que contribuyen a la construcción asimétrica del tiempo y del espacio, ya que sirven de sustento para la reproducción de relaciones desiguales de poder en los espacios nacionales, regionales y locales. Por el otro, confirmamos la indispensable necesidad de recuperar la visibilidad de los actores sociales y poner en evidencia los nexos ideológicos y políticos que orientan sus prácticas en espacios museales que se ubican en las fronteras entre el pasado y el presente; usualmente relacionados con sectores sociales de la periferia: poblaciones indígenas, campesinas o mestizas, sean urbanas o rurales.

Palabras claves: territorio-comunidad-patrimonio; actores sociales; museos comunitarios; Epistemologías centro-periferia; políticas estado-céntricas.

Abstract

In this paper, some museum practices are questioned, through two analytical axes that are part of a heterogeneous theoretical and methodological compendium, the framework of new socio-epistemological spaces. With the first of them, a fresh look at the conceptual support system of the New Museology is suggested. With the second, we draw attention to the relationships that take place between different social actors in some peripheral spaces of the Mexican museological universe. As a result, we support, on the one hand, the convenience of overcoming the frames of reference that contribute to the asymmetrical construction of time and space, since they support the reproduction of unequal power relations in national, regional, and local spaces. On the other hand, we confirm the essential need to recover the visibility of social actors and highlight the ideological and political links that guide their practices in museum spaces that are located on the borders between the past and the present; usually related to social sectors of the periphery or Indigenous, peasant or mestizo populations, whether urban or rural.

Key words: territory-community-heritage; social actors; community museums. Center-periphery epistemologies; state-centric politics.

Resumo

Este trabalho se inscreve no quadro de um compêndio teórico-conceitual e metodológico heterogêneo e atende a uma perspectiva que assume o caráter sociocultural e historicamente situado da produção do conhecimento. Com o primeiro

deles, sugere-se um novo olhar sobre o sistema de suporte conceitual da Nova Museologia. Com o segundo, chamamos a atenção para as relações particulares que ocorrem entre diferentes atores sociais em alguns espaços periféricos do universo museológico mexicano. Como resultado, defendemos, por um lado, a conveniência de superar os quadros de referência que contribuem para a construção assimétrica do tempo e do espaço, uma vez que sustentam a reprodução de relações de poder desiguais nos espaços nacionais, regionais e locais. Por outro lado, confirmamos a necessidade essencial de recuperar a visibilidade dos atores sociais e evidenciar os vínculos ideológicos e políticos que orientam as práticas dos atores sociais nos espaços museológicos que se situam nas fronteiras entre o passado e o presente, geralmente relacionadas com setores sociais da periferia ou populações indígenas, camponesas ou mestiças, urbanas ou rurais.

Palavras-chave: território-comunidade-patrimônio; atores sociais; museus comunitários; Epistemologias centro-periferia; política centrada no estado.

I

En concordancia con el heterogéneo compendio teórico y metodológico, que asume la naturaleza sociocultural y situada de la producción de conocimiento, comprendemos a las sociedades contemporáneas como causa y efecto de muy complejos procesos de globalización. Nos referimos a procesos que se caracterizan por la interacción de múltiples y densas redes de prácticas sociales, las cuales expresan variados conflictos y tensiones entre distintos actores sociales (globales, regionales, internacionales, nacionales, locales o domésticos) en su afán de conquistar y/o mantener espacios sociales de reconocimiento y legitimación¹.

Por lo antes dicho, suscribimos una posición que interpela a aquella en la que “la globalización”, en singular, es vista como un proceso que tiende hacia la unificación mundial de los espacios sociales, bien sea mediante determinantes económicos y/o tecnológico-comunicacionales. Consideramos que este relato singularizado y unívoco, sobre los complejos procesos contemporáneos, constituye una reajustada versión de viejos principios universalistas, a partir de los cuales la *multiplicidad es subsumida en la unidad*. Este último, un proceso que está al servicio de viejos mecanismos geo históricos de construcción social de las identidades nacionales y/o regionales. Nos referimos al modelo fundacional de organización histórica y territorial de los estados nacionales, en el cual, además de que lo *múltiple* tiende a disolverse en la *unidad*, lo diferente desaparece en la *identidad*.

En contraste con esta visión singularizada, comprendemos los escenarios sociales como espacios que se caracterizan por fronteras móviles, marcadas por la fluidez con que circulan sujetos sociales, bienes y mensajes: “translocalidades” las denomina Appadurai (1999). Espacios y/o territorios en los cuales los sujetos pueden hablar desde más de un lugar a la vez: “hibridaciones” nos propuso García Canclini (1999). O bien, “conversaciones” como identifica Escobar (1995) los deslizamientos continuos en las fronteras de las diferencias geográfica e históricamente construidas.

Se desprende del variado compendio teórico metodológico del que venimos hablando que, aún desde la heterogeneidad, estos enfoques tienen un interés compartido en el

¹ Para una conceptualización en extenso sobre lo entendemos por este tipo de procesos en este y otros trabajos, véanse: Agudo, X (2000) “La negociación del tiempo, del espacio y del poder en tiempos de globalización”; y Agudo, X y D, Mato (2000) “Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: una perspectiva analítica en desarrollo”. Ambos trabajos en Mato, D. Agudo, X y García, I. América Latina en tiempos de globalización II. Caracas: Cipost, Universidad Central de Venezuela, UNESCO.

estudio de los sujetos sociales; a su vez, enmarcados en la lógica de las relaciones de poder que se establecen entre ellos y las circunstancias históricas que los rodean.

Así visto nos permitimos problematizar, por un lado, los procesos de construcción de identidades esencializadas que nos remiten al mito de las raíces y los autoctonismos como marcas conflictivas en las relaciones entre la diferencia y la unidad. Por otro lado, también nos es posible examinar las relaciones que existen entre la noción de identidad y las creencias en torno a la etnicidad, sus legados y patrimonios, de donde derivan importantes conjuntos de creencias que mistifican, como expresión de poder y dominación, el presente tanto como el pasado. En tercer lugar, nos abrimos a la posibilidad de interrogarnos acerca de la vigencia, reacomodo o transformación de las relaciones entre “centros” y “periferias”², de donde dimanaban un buen número de políticas sobre el espacio y el tiempo, que están en la base del pensamiento hegemónico occidental. Por último, nos permite comprender la construcción de nuevas cartografías y de nuevas identidades, así como interpelar el supuesto sobre los territorios como espacios naturales, y no como espacios socialmente construidos.

Revisaremos a lo largo de este trabajo algunas prácticas museales a través de dos de los ejes analíticos que forman parte del heterogéneo compendio teórico-conceptual y metodológico que del que venimos hablando. El primero de ellos atiende a la propuesta que hace Fernando Coronil (1996) con respecto a los marcos de referencia que se sustentan en las categorías geo históricas de lo que ha dado por denominar “Occidentalismo”. A partir de este eje analítico proponemos una mirada crítica a los postulados de la Nueva Museología; en particular, a las nociones de territorio y comunidad que forman parte de la tríada (*territorio-comunidad-patrimonio*) que hace las veces de soporte conceptual.

El segundo de los ejes analíticos al que haremos referencia nos lleva a fijar la atención en las particulares relaciones que tienen lugar entre distintos actores sociales. Cuando hablamos de actores sociales, entonces, nos preguntamos por un diverso conjunto de sujetos quienes se caracterizan por su versatilidad. Actores sobre los cuales pocas veces se reporta, porque se ubican entre lo global y lo local, entre el centro y la periferia, entre el norte y el sur, entre los organismos internacionales y los ciudadanos. Pueden ser funcionarios, promotores culturales, activistas políticos o pobladores originarios cuyas prácticas se inscriben y desarrollan en diversos contextos. Sujetos, en fin, que participan de distintas redes sociales y gracias a las cuales les resulta posible negociar la diversidad y construir nuevas identidades.

Desde la anterior perspectiva, revisaremos algunos tipos museales asociados a lo que se conoce como museos comunitarios. Instituciones que se caracterizan tanto por su complejidad como por su inestabilidad. En este contexto nos referiremos a las posiciones que ocupan los sujetos que forman parte de relaciones largamente naturalizadas y, por lo tanto, no siempre visibles en su relación jerárquica como expresión de relaciones de poder.

Analizar las relaciones entre actores sociales, en el marco de los complejos procesos de globalización, nos permite comprender su posición en diferentes espacios; igualmente, distinguir sus prácticas (internacionales, transnacionales, nacionales, locales o de otra naturaleza) ya que, es de hacer notar, las agendas y acciones de los actores sociales que impulsan determinadas prácticas no son neutras, ni están desterritorializadas. De ahí que sea posible presumir, por ejemplo, que muchas de las políticas estatales

² El centro y la periferia son dos conceptos que surgen de las Ciencias Sociales para ofrecer una explicación al modo en que opera la desigualdad del poder en la escala global (Españeira González, 2009, p.2). Una representación espacial que describe, dos tipos de lugares dentro de un mismo sistema: aquellos desde donde se ejercen el poder y la dominación y aquellos propios de los dominados por el poder (véase Useche López y Aponte Motta, 2020).

o nacionales responden –advertida o inadvertidamente- a intereses y/o coaliciones dominantes, muchas de ellas provenientes de los centros de poder (Borón, 1999:149). De esta manera, nos sería posible mirar críticamente, pero más importante, nos sería posible superar las clasificaciones binarias de los espacios sociales que resultan de tales coaliciones (nacional-foráneo: moderno-tradicional; indígena-criollo; desarrollo-subdesarrollo; norte-sur, etc.). Esto último, claro está, con el interés ético-político de favorecer procesos de democratización largamente demorados.

II

En cuanto a la propuesta de Coronil (1996) es de resaltar que el modelo fundacional de los estados nacionales obedece a una peculiar relación entre historia y territorio que involucra una integración asimétrica del espacio y del tiempo. De una supuesta naturaleza estática en el primer caso, y dinámica en el segundo, deriva una creencia básica: los territorios serían entidades fijas y naturales: NO entidades construidas.

Anida en los supuestos anteriores la presunción de que los territorios son el espacio natural de las historias locales, lo que este autor llama “historización del territorio”. Así, la historia de pueblos en contacto quede ilusoriamente anclada a territorios separados. A su vez, dicha creencia alimenta la ilusión de que las identidades (locales, nacionales y/o regionales) son el resultado de historias independientes y no el resultado de relaciones históricas: como “territorialización de la historia” se identifica este segundo proceso (Coronil, 1996, p.77).

Una síntesis de la proposición teórica de Coronil nos alerta sobre un articulado conjunto de prácticas que participan en la producción y reproducción de una concepción del mundo que tiene cuatro rasgos fundamentales: (a) separa los componentes del espacio planetario en unidades discontinuas; (b) desagrega sus historias relacionales; (c) transforma la diferencia en jerarquía, y (d) interviene en la reproducción de relaciones asimétricas de poder.

Lo anterior nos sirve de marco de referencia para abordar, por ejemplo, algunas prácticas museológicas ampliamente diseminadas durante la segunda mitad del siglo XX. Las mismas, nacidas en Europa fueron exportadas a buena parte del resto del mundo. Cabe mencionar entre ellas, muy en concordancia con el viejo mito de los espacios vacíos (Blaut, 1993) aquellas que, dilatadamente normalizadas y de particular arraigo en América Latina, fueron promovidas por la Nueva Museología.

Del centro a la periferia

Antecedentes. Las prácticas museológicas no se configuran como archipiélagos aislados de las corrientes históricas sociales o culturales, económicas o políticas. La Nueva Museología fue un movimiento que surgió en Europa una vez finalizada la II Guerra Mundial, a la par de justificadas aspiraciones de reconstrucción, reinención y crítica, cuyo impacto permeó todos los órdenes de la sociedad. A comienzos de la segunda mitad del siglo XX se extendió, al menos en buena parte del planeta, un modelo emergente de vida social. Se caracterizó por la expansión del consumo y de la cultura de masas; por intensos procesos de industrialización; migraciones del campo a la ciudad; por desarrollos tecnológicos e intensificación de las relaciones sociales; por el protagonismo de los media; por la revalorización y comercialización de la cultura del espectáculo y por la pérdida de la individualidad, entre otros rasgos (Díaz Balerdi, 2002, p. 497).

Según algunos autores (De Carli 2003), las marcas del cambio, de las rupturas, de los nuevos hábitos y valores, aunadas al desarrollo histórico de América Latina

hizo posible que dicha región se convirtiera en un lugar altamente propicio para que enraizaran las propuestas de lo que se conoció como la Nueva Museología.

Como es sabido, este movimiento pudo exportar a buena parte del mundo sus ideas en torno al concepto de museo. La Nueva Museología fue aceptada por numerosos estados e instituciones en diferentes latitudes. El papel de dos resaltantes actores fue crucial en dicha expansión: la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (UNESCO) y el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Tienen como rasgo común estos dos actores su carácter internacional ya que están conformados por representantes o voceros de los gobiernos (actores gubernamentales), asumiendo que ellos, representan a las naciones o sociedades en su conjunto, aun y cuando dicha representatividad sea objeto de disputa al interior de aquellas (Agudo y Mato, 2000, p.26).

Pues bien, gracias a la UNESCO y, especialmente, al ICOM (creado en 1946 bajo el auspicio de la primera) – cuya misión fundamental ha sido aglutinar las políticas y perspectivas museológicas de las diferentes naciones integrantes de la UNESCO, así como asesorar a aquellas naciones aún no integradas a dicho sistema internacional –, pudo consolidarse hacia la década de los sesenta una corriente teórico-metodológica que planteaba “renovar” o inclusive “superar” la institución museística. Se planteó, así,

... la necesidad de generar diversas experiencias, donde el museo integrara como dinámica propia la investigación, preservación y comunicación del patrimonio natural y cultural con las comunidades, fortaleciendo así su identidad cultural (De Carli, 2003, p. 5; subrayado mío).

Dos importantes eventos, también internacionales, marcaron su repercusión: (a) la IX Conferencia Internacional del ICOM, realizada en 1971 en Grenoble (Francia), donde se gestó el concepto de Ecomuseo; y (b) una mesa redonda realizada en Santiago de Chile en 1972, sobre “la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo”, organizada por la UNESCO. Ocasión durante la cual se impulsó la idea del museo integral.

Algunos autores consideran 1972 como el año decisivo en el panorama museológico y patrimonial para las naciones del mundo ya que, además de ser el año en el que nace el concepto de Patrimonio de la Humanidad (conferido por la UNESCO), es cuando la Nueva Museología queda instituida como una forma social de entender el museo. Ello gracias a la figura del ecomuseo o Museo Integral comunitario (Navajas Corral, s/f).

Se asumen como indicadores adicionales en torno al impacto de este movimiento – o, al menos, de una conciencia institucional –*inter/nacional*– sobre la problemática de los museos en la región – la receptividad ante las resoluciones producidas en otros importantes eventos. Entre ellos, la Declaración de Caracas: “El Museo en América Latina Hoy” (1992); la Declaración de Cuenca: “Tráfico Ilícito de Bienes Culturales” (1995); la Carta de San José: “Museos y Desarrollo Humano Sostenible” (1995); la Agenda para la Acción: “Museos y Comunidades Sostenibles” (1998); la Declaratoria de Ciudad de México: “Conservación Identidad y Desarrollo” (1999); la Carta de Principios: “Museo y Turismo Cultural” (2000) y las Conclusiones de las Reuniones de Trabajo del ICOFOM-LAM (1993-2003) (De Carli, 2003).

El triángulo de soporte de la Nueva Museología

Como sabemos, el triángulo de soporte de la Nueva Museología lo constituye la relación indisoluble entre *territorio-comunidad-patrimonio*. Curiosamente, una trilogía

que encuentra correspondencia con aquella de *nación-identidad-cultura* que sirve de soporte al relato a través del cual se representa al estado nacional y su jurisdicción de poder. En este último caso, como en el primero, cada uno de los componentes de la tríada se naturaliza como unidad compacta e isomorfa: internamente coherente, armónica y estable. Sobre sus valores o propiedades raramente se elevan interrogantes, ya que se les supone, lejos de ser socialmente contruidos, como fuerzas naturales, inherentes e intrínsecas, a partir de las cuales se ordena el comportamiento de los individuos. Razón por la cual se suprimen las diferencias en nombre de la igualdad.

Sobre el territorio. Según George Henri Rivière (1985), uno de los pioneros de la Nueva Museología, el *territorio* es el espacio en el que una comunidad (actual) está *enraizada* y en el que se sucedieron todos los pueblos que la precedieron, en la continuidad o discontinuidad de las generaciones.

Creemos que esta noción de *territorio* pone de manifiesto una relación especular con el concepto de *nación*. Un concepto que permite pensar que las personas comparten rasgos distintivos a partir de una misma geografía: un mismo estilo de vida; una lengua común; así como una historia y unas tradiciones que se entretajan subterráneamente como *raíces*. Estas últimas, una metáfora botánica que, como sostiene Malkki (1992), hace posible que cada nación (o comunidad territorial) se represente como un árbol genealógico que se nutre del suelo en que hunde sus raíces. Deriva de este principio, por implicación, el supuesto de que no es posible pertenecer a dos árboles diferentes. Una conjetura que sirva para establecer las fronteras entre la *identidad* (criterio de inclusión) y la *diferencia* (criterio de exclusión).

Llama la atención esta idea de que tanto los pueblos como sus culturas (comunidades territoriales) están anclados a categorías de lugar (territorio/nación) y, como nos lo señala Malkki (1992; p. 27-28), esta relación sólo se explica mediante el uso de un buen número de “metáforas arborescentes” que devienen, a su vez, en políticas de espacio y tiempo asociadas, en algunos casos, a la “inmovilidad temporal”, y en otros al “encarcelamiento espacial” (Appadurai, citado por Malkki 1992, p. 29).

Con una larga tradición en el discurso de las ciencias sociales en general, y antropológicas en particular, estas formas de representar a los grupos sociales han tenido como función persuadir sobre el “arraigo” de los individuos a supuestos suelos nacionales (regionales o locales). En particular, y como consecuencia, en el caso de las poblaciones indígenas pesa sobre ellas una extendida y normalizada creencia. A saber, aquella que pregona que tanto sus prácticas como sus derechos deben ser entendidos y están vinculados a su condición de *sujetos naturales*³, antes que a la de *sujetos históricos*. Es decir, guardianes del pasado, custodios del ambiente biomaterial (natural, paleontológico, arqueológico, etc.).

En atención a lo dicho, suscribimos la propuesta teórica de Coronil sobre la necesidad de superar los marcos de referencia sustentados en las categorías socialmente contruidas sobre la nación y el territorio. Primero, porque creemos que ellas promueven la conquista del espacio de y desde la nacionalidad, una forma de elitismo espacial (Blaut, 1993) y que ha servido de base a los procesos de construcción de la “identidad nacional”, promovidos por la convicción de que los procesos de cambio son unívocos, como ocurre con el progreso y el desarrollo. En fin, una política que promueve prácticas llamadas a suprimir las diferencias al interior de los espacios nacionales, regionales o locales, en nombre de la igualdad.

Segundo, porque contribuye a la reproducción de dos viejos mitos. Uno, el mito del

³ Es posible asumir esta creencia sobre el rol de las poblaciones indígenas, como custodios del saber y de los espacios tradicionales, como una reconversión del viejo mito del buen salvaje, ahora convertido en símbolo de conciencia sobre la ecología nacional o mundial y, más recientemente, sobre sus vínculos con el desarrollo sustentable.

milagro europeo. Aquel que alimenta la creencia de que las influencias modernizadoras sobre el planeta tienen su origen en la superioridad histórica de unas partes del planeta sobre otras. Otro complementario, el mito de los espacios vacíos, según el cual la ciencia, la tecnología y, claro está, la cultura se desplazan del centro a la periferia (Blaut, 1993), como expresiones de la superioridad histórica de algunos sobre otros.

Sobre la comunidad. No escapa al escrutinio sobre el triángulo conceptual que sirve de soporte a la Nueva Museología, la noción de *comunidad*. A saber, (a) “Grupos o sectores de la sociedad que comparten intereses, vocabulario especializado y desarrollan actividades conjuntas (comunidad académica, científica, artística, educativa, deportiva, etc.)”. O bien (b) “grupo social completo, pero a menor escala, que comparten actitudes, creencias y valores, así como propósitos e intereses concretos que los unen” (De Carli, 2003. p. 61-62).

En el ámbito museal, la primera de las definiciones parece comprender a los museos identificados como de interés o valor universal (de arte, de ciencia y tecnología, de historia social entre otros), muy propios de los centros urbanos y metropolitanos. La segunda abarcaría otro tipo de comunidades como las comunidades geográficas o territoriales. A estas, debido a su ubicación en espacios de la periferia, se les atribuye una historia compartida, una cultura y lenguaje o usos dialectales comunes, en un medio ambiente homogéneo y actividades productivas con características propias (De Carli, 2003, p.62). Un tipo de comunidad que encuentra sus antecedentes en la descripción de lo que se considera, desde la etnografía clásica, como “comunidades étnicas”; o bien, “comunidades indígenas” y, por extensión, comunidades ora rurales, ora campesinas y/o mestizas⁴.

Pues bien, debemos recordar que tal noción de comunidad encuentra asidero en los fundamentos del pensamiento europeo decimonónico sobre sus diferencias con la sociedad⁵. Es decir, una relación conceptual de tipo binario que, como recurso, fue utilizado por los clásicos (incluidos los antropólogos sociales y/o etnógrafos) para interpretar el paso de un orden *tradicional*, entendido como *irracional* y *colectivista*, a uno social moderno, *racional* e *individualista* (Liceaga, 2013)

Según De Carli (2003), este concepto decimonónico de comunidad es el que adopta la Nueva Museología y se acepta ampliamente en los museos latinoamericanos. Un concepto que surgió para dar respuestas teóricas y prácticas a las grandes transformaciones que trajeron consigo la expansión del capitalismo y la formación de los estados nacionales.

Es así como la noción de *comunidad* es una construcción anclada a un orden social históricamente anterior a la sociedad. Por lo tanto, responde a prácticas premodernas, cuyo rasgo fundamental es la homogeneidad, asociada al *beneficio común* y al *terruño*. Este último, expresión material del vínculo de las personas con la tierra; por extensión, con la naturaleza. Así, la comunidad es expresión de: (a) “lo sentido”, “lo antiguo”, “lo duradero”, “lo íntimo” y “lo auténtico”; (b) la relación entre individuos que se expresa en

4 Cabe destacar que la noción de etnia, en sus orígenes estuvo asociada a diferencias de orden racial y/o fenotípicas como mecanismos de sumisión propios del colonialismo. Más recientemente la “etnicidad” se refiere a la identificación de una colectividad humana a partir de antecedentes históricos y un pasado común, así como de una lengua, símbolos y leyendas compartidos. Originalmente, este término se empleaba en el lenguaje corriente para hacer referencia a “naciones”, aunque también estuvo asociada con lo “salvaje” o poco desarrollado y se usó como sinónimo de “tribal”. Los esfuerzos académicos realizados en las décadas de 1970 y 1980, aunque no pueden borrar su pasado, han ido perfeccionando la definición de etnicidad y relacionándola con las diferencias culturales (véase Cristina Torres-Parodi y Mónica Bolis 2007, p. 406)

5 Véase Comunidad y sociedad (1887) del sociólogo alemán Ferdinand Tönnies; citado por Gabriel Liceaga (2013)

actos y palabras, y la referencia a objetos —no tanto intercambiados como poseídos y gozados en común—; (c) el enlace entre generaciones que viven y actúan al mismo tiempo, y también entre las de distintas épocas (Liceaga, 2013).

De esta manera, a través de la relación conceptual entre territorio y comunidad engranan los postulados de la Nueva Museología con las políticas que naturalizan las diferencias entre el centro y la periferia y, en consecuencia, naturalizan las desigualdades sociales y económicas espacialmente distribuidas. Nos referimos, en particular, a las políticas de los estados nacionales que sustentan la ideología del nacionalismo territorial. Mediante esta última --gracias a la cual las diferencias se suprimen en nombre de la unidad--, se le atribuye a ciertos sectores y actores sociales la condición, no de agentes históricos activos, sino de *custodios naturales* del saber y de los espacios tradicionales. Como fue comentado más arriba, suelen ser estos actores sociales los de ascendencia indígena o propiamente indígenas (también identificados como pobladores rurales/campesinos/mestizos).

Tal vez ello explique la proliferación de instituciones museales que se localizan, desde la perspectiva de las políticas de espacio, en la *periferia* de los territorios nacionales, a diferencia de aquellas de interés o valor universal, propias de los grandes centros urbanos y cosmopolitas (de arte; de historia social; de ciencia y tecnología, entre otros). También en contraste con estas últimas, las primeras se encuentran mayormente asentadas en supuestos *territorios* de ascendencia indígena, o bien asentamientos campesinos, también mestizos (del campo o de la ciudad).

Se caracteriza este variado conjunto de instituciones museales por su indeterminación, en contraste con las ya tipificadas como de interés o valor universal. Se autodefinen unas veces como de arte popular; otras como de artesanías; también las hay etnográficas o de tradiciones locales o regionales; no faltan las de naturaleza arqueo-paleontológicas; y, por último, están aquellas que podríamos caracterizar como mixtas o misceláneas: compuestas por colecciones de aleatorias o arbitrarias combinaciones arqueo-paleontológicas, etnográficas, de historias locales y/o foráneas.

Por otro lado, este heterogéneo universo representa un extendido parque museológico a lo largo y ancho del territorio nacional mexicano. En una aproximación inicial al mismo hemos detectado cerca de 82 de estas instituciones de distinta naturaleza: públicas y privadas; nacionales, regionales o locales (Agudo, 2018)⁶. Este variado repertorio museal indica dispersión y fragmentación; además, desactualización de la información sobre sus prácticas específicas, así como imprecisión sobre su denominación o nombre de la institución, tanto en fuentes primarias como secundarias; también destaca su invisibilidad en plataformas especializadas públicas y privadas y otros factores concomitantes.

Podríamos afirmar que los anteriores no son indicadores accidentales. Mas bien, parecen confirmar una muy desordenada experiencia en lo que se refiere a las prácticas museológicas de los grupos sociales que se distribuyen en la periferia. De ahí las desigualdades en cuanto al posicionamiento de este conjunto particular de museos en la escala jerárquica del universo museal mexicano. Adicionalmente, un buen número de ellos agrupados bajo la categoría, no menos polémica, de museos comunitarios⁷.

⁶ Los datos que se presentan provienen de un estudio aún en progreso y, por tanto, inédito. En el mismo se revisa la construcción del “arte popular”, las “artesanías” y/o la(s) “cultura(s) popular(es)” como categoría y como género patrimonial, desde el primer cuarto del siglo XX. A través de tres momentos históricos y las inestables relaciones entre actores sociales y tendencias museológicas, este estudio busca comprender el heterogéneo parque museológico que alberga estos bienes culturales.

⁷ Se estima que en México existen alrededor de medio centenar de museos comunitarios distribuidos en estados como Oaxaca, Yucatán, Veracruz, Morelos, Tlaxcala, Hidalgo, Guerrero, Querétaro y Puebla (véase “Museos comunitarios preservan la memoria e identidad”. En Boletín INAH (2015). [Disponible

Pues bien, en contraste con la visión isomorfa y decimonónica de comunidad de la que venimos hablando, es plausible pensar que quienes la integran y hacen vida dentro de ella se relacionan entre sí a partir de sistemas de representación diferentes. En algunos casos parcialmente coincidentes; en otros, yuxtapuestos e incluso en franca contradicción y disputa. Es por lo tanto que, cuando hablamos de la comunidad como *unidad identitaria*, con rasgos sensibles, simbólicos y emblemáticos, también afianzamos, según palabras de Gómez García "...su carácter arbitrario, ideológico, aparential, engañoso con respecto a la realidad sociocultural realmente existente" (García, 1988, p. 3).

Todo parece indicar que es menester abrirnos a la oportunidad de examinar a estos grupos sociales ("comunidades"), de una manera polivalente. Lejos de suponerlos como responsables y "custodios de la tradición", (encarcelamiento espacial), debemos comprenderlos a la luz de lo que son como sujetos que participan de un sinnúmero de interconexiones espaciales y temporales que los ubican entre lo global y lo local, entre lo moderno y lo tradicional; procesos, por demás, que siempre han operado sobre los territorios y sus supuestas identidades.

Ya no se trata de asumir las identidades de pueblos y comunidades como algo primigenio, enraizado a un territorio. Insistir en asociar las formas tradicionales a categorías de lugar, es un mecanismo romántico de esencialización identitaria que involucra la construcción no pocas veces autoritaria, como venimos sosteniendo, sino también desigual y jerarquizada de los espacios sociales y sus habitantes.

Llegados a este punto cabe preguntarse, a la luz de los procesos de democratización, donde ubican los marcos de referencia que hacen eco de las nociones de territorio y comunidad, como promueve la Nueva Museología, a todos aquellos sujetos sociales que, tanto sincrónica como diacrónicamente se han caracterizado por desplazamientos continuos más allá de toda frontera territorial. Sujetos que habitan distintos territorios (físicos y simbólicos), ciudadanos de múltiples lugares y cuya experiencia es resultado de continuos y sostenidos procesos de construcción y reconstrucción de identidades.

III

Iniciamos esta sección haciendo referencia a algunos antecedentes sobre la Nueva Museología en México, antes de dirigir nuestra atención a las particulares relaciones entre distintos actores sociales, propuesto como segundo eje de interpelación a las prácticas museales.

Es de todos conocido que las naciones americanas, en concordancia con el ya mencionado mito de los "espacios vacíos" (Blaut, 1993), se inspiraron en Europa para organizarse en el marco de la modernidad y adoptaron a los museos como una de las formas de incorporarse al mundo civilizado. Estos últimos, emulando a los países hegemónicos se consolidaron como templos mediante la selección y exposición de conjuntos de objetos llamados a magnificar el pasado en beneficio de un proyecto nacional con proyección de futuro.

Posteriormente, emergieron algunos postulados novedosos. Bajo la carismática influencia, entre otros, de George Henri Rivière a quien Felipe Lacouture Fornelli conoció en sus viajes por Europa, y de Hugues de Varine Bohan, promotor de los ecomuseos en Francia, Lacouture fue modelando su perfil como profesional gestor de museos en el marco de la Nueva Museología internacional. Destacar la idea del "ecomuseo", término que incorpora las nociones de territorio, comunidad y patrimonio, fue uno de los mayores aportes de Felipe Lacouture Fornelli para la museología mexicana (Vásquez Olvera, 2004, 2021; Álvarez, 2004).

en la [www: https://www.inah.gob.mx/boletines/4434-museos-comunitarios-preservan-la-memoria-e-identidad](https://www.inah.gob.mx/boletines/4434-museos-comunitarios-preservan-la-memoria-e-identidad)] (Recuperado el 28-01-22)

Entre los postulados de la llamada “nueva museología mexicana” también destacan aquellos que buscaban superar la museología de carácter europeizante, propia de la “primera museología mexicana”: a) la oposición a los discursos estatistas y folclorizantes de museos nacionales; (b) el quehacer analítico y reflexivo y (c) el diálogo con la museología de otros países. De esta renovación derivaron dos tradiciones particulares. Por un lado, la que privilegió la función fundamentalmente educativa y comunicativa. Por el otro, la que se centró en la participación social. Se estima que, en particular, la museología participativa representa un paradigma singular en el ámbito mexicano, debido a que descansa en el compromiso político a favor de los sectores subordinados del país. A saber, los grupos con culturas e identidades diferentes a la hegemónica (Pérez Ruiz, 2008).

Se atribuye a la vertiente museológico-participativa algunas prácticas singulares: sustraer a los museos de la acción del estado que los usa para reproducir la hegemonía de los sectores dominantes; disminuir la distancia entre los usuarios y los museos; contextualizar y desacralizar los objetos museales; convertir los espacios museales en espacios “vivos” y atentos a la evolución de la sociedad y a sus necesidades. Este conjunto de prácticas—durante el sexenio 1970-76— buscó modificar la visión y las acciones tradicionales de los museos en México. “Llevar los museos al pueblo” fue la consigna. Una perspectiva en la cual la misión de los museos estaría orientada hacia la participación y el trabajo de la propia comunidad. Por lo tanto, instituciones museales “atípicas” (Pérez Ruiz 2008, p. 90-92).

Pues bien, hasta la fecha las experiencias de los museos, cuya misión debía orientarse a la construcción de una relación sostenible con la comunidad, han reportado procesos singularmente variados. Ellos demuestran una interpretación bastante permisiva sobre la relación entre museos y comunidad-territorial. Como resultado de ello se señalan para México tres tendencias generales de las cuales derivan distintos tipos de museos comunitarios.

Por un lado, una tendencia claramente institucional-gubernamental responsable de las formas de promover y apoyar el desarrollo de la museología comunitaria. Por otro lado, prácticas que combinan la propuesta institucional-gubernamental con iniciativas propias de la organización comunitaria. Por último, iniciativas impulsadas por individuos, grupos o comunidades organizadas que han logrado generar experiencias museológicas comunitarias singulares; estas últimas sin la presencia institucional-gubernamental o que sólo han requerido ciertos apoyos gubernamentales o privados, sin que tales prácticas incidan en la forma y el contenido del museo (Méndez Lugo, 2008).

Como vemos, se trata de un universo desigual cuyo estudio en profundidad, por su inestable heterogeneidad, es aún una deuda en el ámbito de los estudios y prácticas museales. Sobre el mismo cabe preguntarse cuáles de estas prácticas museales – o cuáles no – , aún confirman una vocación que naturaliza el supuesto de que los estados detentan un poder exclusivo dentro de sus territorios (estado-centrismo). Sostenemos que dicho supuesto está, a su vez, sustentado en epistemologías que reproducen las relaciones desiguales que tienen lugar entre el centro y la periferia. Se trata, entonces, de preguntas que tienen como finalidad superar las relaciones desiguales que se reproducen a través de aquellas prácticas que pregonan las dicotomías nacionales y foráneas; tradicionales y modernas; indígenas y criollas; urbanas y rurales; desarrollo y subdesarrollo; norte y sur, entre otras.

Sobre los museos comunitarios. Nos informa De Carli (2003) que los museos comunitarios, a la par de experiencias surgidas en países europeos y Canadá, con el nombre de ecomuseos y en USA los *museos vecinales* o de barrio, representan una

respuesta particular y latinoamericana a la demanda del museo integral, promovido por la Nueva Museología.

Los museos comunitarios en México parecen acumular una larga historia, aunque aún constituyen un universo difuso, muchas veces contradictorio y, ciertamente, nada homogéneo. Identificamos en la línea del tiempo algunas importantes fases. Una de ellas nos remite a la creación de “La casa del Museo”. Proyecto dirigido por Mario Vásquez, el cual se extendió hacia varias colonias populares de la ciudad de México entre 1972 y 1980. Tuvo como propósito fundamental integrar las problemáticas de la comunidad a los espacios del museo. En otra fase encontramos el proyecto de los “Museos Escolares”. Dirigido por el museógrafo Iker Larrauri. Tuvo como propósito hacer de los espacios museales auxiliares didácticos para padres, maestros y alumnos y, así, impulsar un mejor desarrollo de los programas oficiales de la educación primaria. Una tercera fase nos lleva a principios de los ochenta, cuando un equipo interdisciplinario, bajo la coordinación de Miriam Arroyo Quan, integró ambos proyectos dentro de lo que se conoció como Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos. Finalmente, tal vez como legado de la “Casa del Museo”, a partir de 1984 se comienza a desarrollar una nueva fase, marcada por una tendencia teórico-metodológica que, impulsada desde el INAH-OAXACA, abre una nueva perspectiva hacia el desarrollo de los museos comunitarios (Méndez Lugo, 2019).

De esta larga trayectoria deriva hoy en día un amplio y disperso parque museológico: variado en cuanto a colecciones; desigual en cuanto a experiencias y logros; y contradictorio con respecto a sus fundamentos. Entre los más destacados cuenta un grupo de museos comunitarios que responden, dentro de la clasificación de gestión antes mencionada, a los que combinan la propuesta institucional-gubernamental con iniciativas propias de la organización comunitaria.

Un buen número de los anteriores ubicados en el estado de Oaxaca (del medio centenar de museos comunitarios que parecen integrarse a esta modalidad), se han sumado a la *Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca* (UMCO) fundada en 1991. Sin duda, una organización, doméstica de alcances internacionales, que aglutina a un grupo de museos privilegiado, a juzgar por la sistematización y divulgación de una experiencia que, por un lado, se ha ido estandarizando en una particular región de la unión de estados mexicanos; y por otro, se ha ido diseminando hacia otros países latinoamericanos.

La existencia misma de la UMCO parece indicar que los museos que la integran responden a un modelo replicable, ya que este tipo de museo ha proliferado en otras comunidades (los Valles Centrales, la Mixteca, la Costa, el Istmo y la Sierra Norte⁸) a pesar de tratarse, al menos antropológicamente hablando, de territorios, tradiciones y configuraciones históricas y socioculturales presumiblemente diferentes. Contribuye al éxito que comentamos un manual que resume y sistematiza el “deber ser” de los museos comunitarios, en atención a un particular modelo organizativo y de gestión” (véase Morales y Camarena, 2009).

Pues bien, en torno a este singular grupo regional de museos comunitarios encontramos una compleja cadena de actores sociales, cuyas posiciones dentro de la estructura social son igualmente variables en cuanto a funciones y jerarquías. Entre ellos, podemos mencionar los siguientes:

1. Actores sociales *gubernamentales*, de alcance nacional en propósitos y funciones. Los de mayor rango, jerárquicamente hablando. Destaca dentro de este tipo de actores, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), cuya misión es

⁸ Véase “Museos comunitarios preservan la memoria e identidad”. En Boletín INAH (2015). [Disponible en la [www: https://www.inah.gob.mx/boletines/4434-museos-comunitarios-preservan-la-memoria-e-identidad](https://www.inah.gob.mx/boletines/4434-museos-comunitarios-preservan-la-memoria-e-identidad)] (Recuperado el 28-01-22)

promover la investigación, la conservación y la difusión del patrimonio histórico, arqueológico y/o paleontológico de la nación. Una institución que, a través de su red de museos (162 recintos), da cuenta de los distintos episodios de la historia nacional o estatal, o bien refuerza los conocimientos sobre una localidad, o un sitio arqueológico considerado importante (INAH, 2019).

2. En alianza con este primer tipo de actores sociales opera un segundo orden de actores gubernamentales que colabora y brinda apoyo al desarrollo de proyectos municipales y comunitarios: la Dirección de Culturas Populares. Un ente descentralizado que depende de los gobiernos de los estados, pero igualmente ubicado entre los niveles jerárquicos altos de la estructura gubernamental.
3. A continuación, encontramos organizaciones como la ya mencionada Unión de Museos Comunitarios (UMCO), de alcance internacional ya que está comprometida con la creación y consolidación de este tipo de museos en distintos países, latinoamericanos y del Caribe. Tiene como misión propiciar y coordinar que cada museo, miembro de la organización, se convierta en una instancia a la vez objeto y sujeto de relaciones de intercambio tanto con organismos jerárquicamente superiores como, horizontalmente, con otros museos pares (Méndez Lugo, 2008).
4. Ahora bien, también dentro del círculo de los actores gubernamentales operan otros dos tipos de actores sociales sobre quienes descansan muy definidas labores.
 - a. Por un lado, destacados miembros de la *comunidad académica* y/o de profesionales de las humanidades y/o ciencias sociales, que pueden estar o no adscritos al INAH, pero alineados con sus principios rectores. De ahí que entre sus funciones principales cuente asesorar tanto a las instancias gubernamentales como a las comunidades involucradas en el desarrollo de los museos comunitarios.

Sobre estos *actores sociales académicos-gubernamentales* descansa la dirección de buena parte de los procesos de creación de los museos comunitarios, ya que ellos sientan las bases, teórico-metodológicas que posibilitan su desarrollo, tanto como la participación de los actores sociales locales o miembros de la comunidad. Un proceso de intervención metódica a partir del cual se van definiendo las funciones museales en alineación con las de los organismos rectores y una misión en común: “investigar, conservar y difundir el patrimonio arqueológico, antropológico, histórico y paleontológico de la nación con el fin de fortalecer la identidad y memoria de la sociedad que lo detenta” (INAH 2019).

b. Paralelamente, opera otro grupo de actores sociales, aliados al sector académico-gubernamental, llamados a desarrollar otro importante papel en el proceso de formación de los museos comunitarios. Constituyen ellos un nuevo nivel de intermediación. Ubicados entre los *asesores académicos* y la *comunidad*, se les identifica como *animadores socioculturales* o *promotores sociales o culturales*. Existen dos tipos dentro de esta categoría de actores sociales.

- i. Por un lado, el *promotor natural*, es decir quien forma parte de la “*comunidad*”. Sobre sus hombros descansan, nada más y nada menos, que las actividades de promoción, organización y de operación del museo; y, en muchos casos y más importante aún, es quien asume el papel de *líder en la comunidad*.
- ii. Por otro lado, encontramos al *promotor social profesional*. Una persona

a quien alguna instancia gubernamental, social o privada, le encomienda el trabajo de promoción social y gestor de procesos al interior de la “comunidad” receptora del proyecto de creación del museo comunitario.

En cualquiera de sus dos modalidades, se trata de un tipo de actor social cuya mediación tiene una doble función: la de líder de los procesos organizativos y la de intermediario entre los distintos miembros de la comunidad. Una delicada misión vinculada a su capacidad de influencia personal, por lo cual se le considera “la columna vertebral en la formación de los museos comunitarios”:

La columna vertebral del Museo Comunitario es la promoción social comunitaria [la cual] constituye un proceso que tiene como objetivos

investigar, conocer y sistematizar la situación económica, política y social de la comunidad, así como valorar el conjunto de manifestaciones culturales que históricamente ha determinado y caracteriza dicha situación comunitaria, es decir, ubicar en el tiempo y espacio el potencial de desarrollo y mejoramiento de la calidad de vida de un sector social o comunidad determinada, reconociendo las causas y los efectos que configuran la problemática detectada.” ... El promotor, pone en marcha todo un sistema de planeación teórico-metodológico que promueve, sensibilice y organice a la comunidad para la creación de su museo comunitario. (Méndez Lugo, 2008; también citado por De Carli, 2003, p.15; el subrayado es mío)

Se desprende de lo anterior que es a este conjunto de actores gubernamentales, (nacionales, regionales y locales), a quienes ha correspondido impulsar un particular conjunto de los conocidos como “museos comunitarios”. Sus resultados se resumen como un logro sostenido en el tiempo de la manera siguiente:

En 18 años, en el estado de Oaxaca se ha impulsado el desarrollo de 17 museos comunitarios a través de un modelo establecido por el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH-Conaculta) conjuntamente con la Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca (UMCO), mismo que desde 1991 es retomado por otros países de América y en dos años, se pretende establecer un centro permanente de capacitación en dicha ciudad (Véase “Museos comunitarios preservan la memoria e identidad”, INAH, 2015)

5. Del universo de actores sociales que participan de la experiencia de los museos comunitarios en la región de Oaxaca emerge un último actor social, identificado en la narrativa sobre este tema como la *comunidad*. Un actor social genérico, disuelto en figuras comunales, por ejemplo, *comités o asambleas comunitarios/as*. Instancias de representatividad colectiva dentro de los usos y costumbres locales. Instancias, en fin, que se supone representan a todos los miembros del grupo social, bajo la dudosa premisa de que todos comparten los mismos intereses.

Es una creencia generalizada, y se ha entendido y justificado este impulso de creación de museos comunitarios como una iniciativa de la comunidad. No obstante, es

de hacer notar que, más allá de las plausibles motivaciones de los actores locales con respecto a su creación, NO es la motivación la que hace al museo. El museo resulta de la entramada cadena de mediaciones de actores sociales especializados, disciplinares y disciplinados que orientan y delimitan su creación, desarrollo y proyección. De ahí que el “museo comunitario” se ajuste a las reglas disciplinares de quienes participan en los distintos niveles de mediación para su creación.

Una desapasionada mirada a la larga experiencia teórico-metodológica a la que nos venimos refiriendo indica que la misma ha sido incubada y desarrollada por académicos e investigadores, provenientes de especializados centros de gestión gubernamental y de educación superior. Al menos desde 1984 y hasta la fecha en la región de Oaxaca, por ejemplo, se reconoce a destacados miembros de la comunidad académica adscritos al INAH en dicha región, como los “impulsores de la visión metodológica de los museos comunitarios” (Camarena y Morales, 2016, p. 12)

A todas luces, una metodología que responde a estrategias claramente identificadas con un particular tipo de racionalidad. Una racionalidad con arreglo a fines institucionales, en su definición y delimitación, externos a la comunidad. Por lo tanto, una racionalidad o lógica que llamaríamos instrumental, ya que promueve el conjunto de expectativas de unos actores sociales (gubernamentales y académicos en varias escalas) con respecto al comportamientos de otros grupos sociales (comunidades geográficas o territoriales). Estos últimos quienes, con su labor, consolidan los fines racionalmente calculados de los primeros.

¿Museos comunitarios? Referirnos a este particular tipo de experiencia museal bajo la denominación de “museos comunitarios”, entonces, oculta y soslaya el importante papel que juegan, en el proceso de creación y gestión de estos proyectos, el significativo conjunto de actores sociales especializados (no comunitarios) de quienes venimos hablando y quienes, desde sus respectivos niveles jerárquicos, orientaciones disciplinares y ámbitos de mediación ejercen distintas formas de poder con el respaldo de las instituciones que representan. No nos referimos aquí tan solo a la diferencia entre saberes sino, más bien, a los efectos y superioridad de los saberes y prácticas disciplinares, sobre los saberes no disciplinares en el contexto de lo que se presume como “comunidades tradicionales”. Por lo demás, de las cuales se presume igualmente que son inmunes a los complejos procesos contemporáneos, las reconfiguraciones identitarias y las nuevas cartografías.

Sirven de justificación a la lógica instrumental de la que venimos hablando, marcos de referencia y/o sistemas de representación social inhábiles para la comprensión de la complejidad y los múltiples factores que participan de los procesos contemporáneos, y que afectan a los distintos grupos sociales ---tradicionales o no--- sus instituciones y sus identidades. Fenómenos complejos que dan lugar a singulares procesos de diferenciación, tanto como a procesos de homogeneización. A la fecha, procesos marcados por tensiones, contradicciones y conflictos, suficientemente documentados y teorizados por diversos autores (entre otros, Appadurai 1996; García Canclini, 1990, 1995; Gupta y Ferguson 1992; Weiss, 1999; Yúdice, 2000).

Se trata entonces, en primer lugar, de marcos de referencia circunscritos a las epistemologías que reproducen relaciones desiguales entre el centro y la periferia a las cuales nos hemos referido con anterioridad en este trabajo. A su vez, prácticas que confirman anacrónicas clasificaciones convencionales, igualmente referidas en líneas anteriores (nacional / foráneo; tradicional / moderno; indígenas / criollos; urbanos / rurales; desarrollo/subdesarrollo; norte/sur, etc.).

En segundo lugar, hablamos de marcos de referencia que se construyen a partir del pesimismo histórico y limitados supuestos en torno a la barbarie del mundo

contemporáneo, cuyas tendencias homogeneizadoras se supone que avanzan hacia la destrucción de las culturas y economías locales, enajenando los modos de vida de los pueblos y culturas no-dominantes (véase Camarena y Morales 2016, p. 10).

En tercer lugar, marcos de referencia que resaltan, en consecuencia, las circunstancias apremiantes del mundo contemporáneo, por lo cual se justifica la jerarquizada participación de actores sociales especializados. Noble misión con la cual se contribuye a la creación y desarrollo de los museos comunitarios. Por esta vía, la puesta en marcha de complejos métodos científicos facilita la divulgación de una particular narrativa. Aquella según la cual las comunidades territoriales se apropian de su pasado y de su memoria, en calidad de guardianes naturales del ambiente biológico, arqueológico, paleontológico y/o histórico que es, claro está, patrimonio de la nación.

Comentario final

A la luz de todo lo antes expuesto parece conveniente considerar la propuesta que hace Coronil (1996) de superar los marcos de referencia que se sustentan en categorías geo históricas, a partir de las cuales se confirma la construcción asimétrica del tiempo y del espacio. Frontera epistémica en la que la representación del tiempo y del espacio participa en la reproducción de una concepción del mundo que separa los componentes del espacio en unidades discontinuas; desagrega sus historias relacionales; transforma la diferencia en jerarquía e interviene en la reproducción de relaciones asimétricas de poder.

Superar estas fronteras epistémicas involucra, adicionalmente, reconceptualizar la globalización, ya no como proceso unívoco y singularizado, sino resaltarlo como resultado de la variedad de procesos sociales que operan combinadamente en el mundo contemporáneo; ello con el fin de elaborar interpretaciones analíticas capaces de dar cuenta de aspectos habitualmente ignorados, gracias a la unilateralidad de los enfoques convencionales.

En dicho contexto, interpelar las nociones de territorio y comunidad permite abrirnos a la posibilidad de visibilizar nuevas cartografías, para dar lugar a todos aquellos sujetos sociales que, tanto sincrónica como diacrónicamente se han caracterizado por desplazamientos continuos que trascienden las fronteras nacionales, y cuyos procesos de construcción y reconstrucción de identidades han sido y siguen siendo, por lo tanto, constantes, con base en su condición de habitantes de múltiples lugares.

Debido a lo anterior, estimamos conveniente la recuperación de la visibilidad de los actores sociales, sus prácticas y relaciones en contextos particulares con el fin de poner en evidencia las posiciones y nexos, tanto teóricos, metodológicos, como ideológicos y políticos que orientan las prácticas de los actores internacionales, nacionales; domésticos, gubernamentales o locales. Por lo tanto, compartimos la convicción de que ha quedado ilustrada, en el campo de algunas prácticas museológicas, la relación de dichos actores con prácticas inscritas dentro de políticas que ratifican el supuesto del poder exclusivo del estado sobre los territorios. Prácticas que en su intención deliberada de fomentar la construcción de identidades esencializadas, mediante las cuales se estabilizan y reproducen las relaciones desiguales de poder al interior de las unidades territoriales.

Entre dichas prácticas, mencionamos aquellas que se caracterizan por la implantación de patrones unificados, de protocolos estandarizados para la creación de museos llamados “comunitarios”, en el contexto de sociedades complejamente plurales y heterogéneas. Se trata de una política que, anclada a categorías fijas de espacio

y tiempo (territorial-comunitaria), contribuye a la subordinación de las diferencias en nombre de una supuesta igualdad/identidad. Una política potente ya que trata de reafirmar lo que es “correcto” en el seno de una pluralidad dentro de la cual se debaten distintas representaciones del mundo, de la vida social y de sus arreglos.

En cuanto a las prácticas museológicas de los museos comunitarios, en el marco de la “nueva museología mexicana” y a pesar de su diversidad, creemos verificar en ellos prácticas museológicas preponderantes relacionadas con el poder hegemónico de los discursos del estado. Como hemos dicho, sustentados en las relaciones desiguales de poder entre el centro y la periferia y, en consecuencia, entre los espacios locales, regionales y nacionales. Expresión, a su vez, del elitismo espacial asociados a los mitos de larga data sobre el milagro europeo y los espacios vacíos. Nos referimos, finalmente, a un conjunto de prácticas vinculadas al sistema político-conceptual que le sirve de fundamento, cuyo núcleo lo constituye la indisociable y naturalizada tríada política identidad-cultura-nación. Luego, mecánicamente permutada al campo de las prácticas museológicas bajo la relación territorio-comunidad-patrimonio. Sin duda, un acabado y universalizado logro de los estados nacionales en alianza con la Nueva Museología desde mediados del siglo XX.

Referencias:

Agudo, X. (2000) La negociación del tiempo, del espacio y del poder en tiempos de globalización. En Mato, D. Agudo, X y García, I. (Eds.) *América latina en tiempos de globalización II* (pp.117-151). Caracas: Cipost. Universidad Central de Venezuela, UNESCO.

Agudo, X, Mato, D. (2000) Cultura y transformaciones sociales en tiempos de globalización: una perspectiva en desarrollo. En Mato, D. Agudo, X y García, I. (Eds.) *América latina en tiempos de globalización II*. (pp. 15-58) Caracas: Cipost. Universidad Central de Venezuela, UNESCO.

Agudo, X. (2005) Cultura, etnicidad y poder. *Revista Extramuros No.22* (pp.69-83). Caracas: Facultad de Humanidades y Educación, Universidad Central de Venezuela.

Agudo, X (2018) “Fronteras entre arte popular, artesanía(s) y cultura(s) popular(es) y sus alcances museológicos en México”. México: Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía (ENCRyM) “Manuel del Castillo Negrete”. Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) (Inédito).

Álvarez, S (2004) “Reseña. Carlos Vázquez Olvera, Felipe Lacouture Fornelli. Museólogo mexicano. México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 2004”. En *IZTAPALAPA 56*, Año 25, pp. 315-317.

Appadurai, A. (1996) *Modernity at large. Cultural dimensions of globalization*. Minneapolis: University of Minnesota Press.

Appadurai, A. (1999) Soberanía sin territorialidad. Notas para una geografía posnacional. *Nueva Sociedad 163* (pp. 109-124).

Blaut, J. (1993) *The Colonizer's Model of the World*. New York: The Guilford Press.

Borón, A. (1999) “Pensamiento único y resignación política. En *Nueva Sociedad 163*, pp. 139-151.

Camarena, C. y Morales, T. (2016) "Introducción". En C. Camarena y T. Morales (Eds.) *Memoria: Red de Museos Comunitarios de América. Experiencias de museos comunitarios y redes nacionales* (pp. 7-14). Red de Museos Comunitarios de América y Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, Oaxaca.

Coronil, F. (1996) Beyond Occidentalism: towards nonimperial geohistorical categories. En *Cultural Anthropology*, Vol.11(1), pp. 51-87.

De Carli, G. (2003) La vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos. En *Revista ABRA de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional* (pp. 55-75). Costa Rica: Editorial EUNA. Recuperado de <https://ilamdocs.org/documento/2966>.

Díaz Balerdi, I. (2002) "¿Qué fue de la Nueva Museología?". En *Artigrama*, núm. 17, pp. 493-516, Recuperado de <http://www.unizar.es/artigrama/pdf/17/3varia/13.pdf>.

Escobar, A. (1995) *Encountering Development. The making and unmaking of the Third World*. New Jersey: Princeton University Press.

Espiñeira González, K (2009) El Centro y la Periferia. Una reconceptualización desde el pensamiento Descolonial. *Panel V. Colonialidad del poder: Capitalismo, democracia y sociedad III Training Seminar de Jóvenes Investigadores en Dinámicas Interculturales* (pp.1-7) Barcelona: Fundación CIDOB.

García Canclini, N (1999) *La globalización imaginada*. Buenos Aires: Paidós.

Gómez García, P. (1998) Las ilusiones de la identidad. La etnia como pseudoconcepto. En *Gazeta de Antropología* 14, artículo 12 (pp. 1-12). Recuperado de https://www.ugr.es/~pwlac/G14_12Pedro_Gomez_Garcia.html.

Gupta, A. y Ferguson, J. (1992) Beyond culture: space, identity, and the politics of difference. En *Cultural Anthropology*, Vol.7, No.1, pp.6-23.

INAH (2015). "Museos Comunitarios preservan la memoria. Boletín. Recuperado de <https://www.inah.gob.mx/boletines/4434-museos-comunitarios-preservan-la-memoria-e-identidad>.

INAH (2019) Instituto Nacional de Antropología e Historia. Quiénes somos. Recuperado de <https://www.inah.gob.mx/quienes-somos>.

Liceaga, G. (2013) El concepto de comunidad en las ciencias sociales latinoamericanas: apuntes para su comprensión. En *Cuadernos Americanos* 145 (pp.57-85). México: Universidad Autónoma de México. Recuperado de <http://www.cialc.unam.mx/cuadamer/textos/ca145-57.pdf>.

Malkki, L. (1992) National Geographic: the rooting of peoples and the territorialization of national identity among scholars and refugees. *Cultural Anthropology*, Vol.7, No.1, pp14-43.

Méndez Lugo, R. (2008) Mapa situacional de los museos comunitarios en México. UNESCO. Recuperado de https://www.academia.edu/4580623/MAPA_SITUACIONAL_DE_LOS_MUSEOS_COMUNITARIOS_EN_M%C3%89XICO_UNESCO-M%C3%89XICO.

Méndez Lugo, R. (2011) "Concepción, método y vinculación de la Museología comunitaria. En *Cuadernos de Sociomuseología*, 41. Recuperado de <https://core.ac.uk/download/pdf/48580392.pdf>.

Méndez Lugo, R (2019) ¿Cómo surgieron los museos comunitarios en México?

Linkedin (fecha de publicación: 4 de septiembre). Recuperado de <https://es.linkedin.com/pulse/c%C3%B3mo-surgieron-los-museos-comunitarios-en-m%C3%A9xico-mendez-lugo>.

Navajas Corral, O. (s/f) Una “nueva” museología. Desconstruyendo el museo. Recuperado de <http://nuevamuseologia.net/wp-content/uploads/2015/12/unanuevamuseologia.pdf>] (Capturado 13-06-19).

Pérez Ruiz, M. L. (2008) “La museología participativa ¿tercera vertiente de la museología mexicana?”. En *Cuicuilco número 44*, pp. 87-110.

Rivière, G.H. (1985): Definición evolutiva del Ecomuseo. En *Revista Museum*, No. 148. París: UNESCO.

Torres-Parodi, C. y Bolis, M. (2007): “Evolución del concepto etnia/raza y su impacto en la formulación de políticas para la equidad”. En *Rev. Panam Salud Publica/Pan Am J Public Health* 22(6), pp.405-416.

Useche López, C. y Aponte Motta, J. (2020) *Centro/Periferia. Capítulo 9*. En Alejandro Benedetti (director) Teseopress, Recuperado de <https://www.teseopress.com/palabrasclavefronteras/chapter/centroperiferia/>.

Vázquez Olvera, C. (2004) *Felipe Lacouture Fornelli. Museólogo mexicano*, México, Consejo Nacional para la Cultura y las Artes/Instituto Nacional de Antropología e Historia, 412 pp.

Vázquez Olvera, C. (comp.) (2021), “Felipe Lacouture Fornelli”, Teoría Museológica Latinoamericana”. *Textos fundamentales, nº 4*, Olga Nazor ICOFOM. Recuperado de https://icofom.mini.icom.museum/wpcontent/uploads/sites/18/2021/08/Icofom_FelipeLacouture_03.pdf.

Weiss, W. (2000) La época de la globalización y las nuevas alianzas políticas. En Mato, Agudo y García (Eds.) *América Latina en tiempos de globalización II*. Caracas: UNESCO-CIPOST/UCV.

Yúdice, G. (2000) “Redes de gestión social y cultural en tiempos de globalización”. En D. Mato, X. Agudo e I. García (Eds.) *América Latina en tiempos de globalización II*. Caracas: UNESCO, CIPOST, UCV.

Memória e Narrativas: A Exposição De Arte Popular Do Centro Cultural São Francisco

Raisa Filgueira Soares Gomes
PPGAV UFPB UFPE
raisagomes96@gmail.com

Sabrina Fernandes Melo
PPGAV UFPB UFPE
sabrina.melo@academico.ufpb.br

Resumo

Durante a década de 1980, período marcado pela discussão da nova museologia e dos estudos pós-coloniais, a exposição permanente sobre arte popular do Centro Cultural São Francisco (CCSF) da cidade de João Pessoa/Paraíba foi inaugurada. Esse acervo dispõe de uma produção artística vasta e híbrida, que aproxima sujeito e objeto e revela narrativas não oficiais. A formação da coleção foi feita pela historiadora da arte, antropóloga, escritora e museóloga Lélia Coelho Frota com intuito de associar, estética antropologia e cultura popular. A Coleção contém peças da cultura afro-brasileira, que atualmente não fazem parte da exposição permanente. Diante desse cenário, a comunicação, parte da pesquisa em andamento, intitulada *A Exposição de Arte Popular do Centro Cultural São Francisco pela perspectiva da Museologia Decolonial*, tem como objetivo discorrer sobre a exposição, os processos de invisibilização de determinadas obras e a necessidade de repensar teoricamente os acervos sob uma perspectiva da museologia decolonial.

Palavras-chave: Centro Cultural São Francisco. Arte Popular. Museologia Decolonial.

Abstract

During the 1980s, a period marked by the discussion of the new museology and post-colonial studies, the permanent exhibition on popular art at the São Francisco Cultural Center (CCSF) in the city of João Pessoa/Paraíba was inaugurated. This collection has a vast and hybrid artistic production, which brings subject and object together and reveals unofficial narratives. The formation of the collection was carried out by the art historian, anthropologist, writer and museologist Lélia Coelho Frota with the aim of associating aesthetics, anthropology and popular culture. The Collection contains pieces of Afro-Brazilian culture, which are currently not part of the permanent exhibition. Given this scenario, the communication, part of the ongoing research, entitled *The Exhibition of Popular Art of the São Francisco Cultural Center from the perspective of Decolonial Museology*, aims to discuss the exhibition, the processes of invisibility of certain works and the need to rethink theoretically the collections from a decolonial museology perspective.

Key words: San Francisco Cultural Center. Popular art. Decolonial Museology.

Resumen

Durante la década de 1980, período marcado por la discusión de la nueva museología y los estudios poscoloniales, se inauguró la exposición permanente sobre arte popular en el Centro Cultural São Francisco (CCSF) en la ciudad de João Pessoa/Paraíba.

Esta colección tiene una producción artística vasta e híbrida, que reúne sujeto y objeto y revela narrativas no oficiales. La formación de la colección fue realizada por la historiadora del arte, antropóloga, escritora y museóloga Lélia Coelho Frota con el objetivo de asociar estética, antropología y cultura popular. La Colección contiene piezas de la cultura afrobrasileña, que actualmente no forman parte de la exposición permanente. Ante este escenario, la comunicación, parte de la investigación en curso, titulada La Exposición de Arte Popular del Centro Cultural São Francisco en la perspectiva de la Museología Decolonial, tiene como objetivo discutir la exposición, los procesos de invisibilidad de ciertas obras y la necesidad de repensar teóricamente las colecciones desde una perspectiva museológica decolonial.

Palabras clave: Centro Cultural San Francisco. Arte popular. Museología decolonial.

A coleção de arte popular do CCSF foi inaugurada na década de 1980, momento que antecedeu as brechas abertas nos anos 1970 na museologia clássica, tanto pela Mesa Redonda de Santiago (1972), quanto pelas experiências de museológicas realizadas em países como França, Portugal, Canadá e México. A década de 1980 marcou o campo museal com reformulações de seus conceitos-chave ocasionando uma expansão da concepção de museu e surgimento de novas tipologias como museus de bairro e de vizinhança, ecomuseus, etnomuseus, entre outros (Desvallées, 2014). As transformações no campo teórico impulsionaram uma crítica à museologia clássica colonialista e uma ascensão do método etnográfico, com a proposta da nova museologia pautadas por uma nova imaginação museal (Chagas, 2009).

No Brasil, esse período coincide com a ascensão do economista paraibano Celso Furtado, nomeado ministro da Cultura, com o propósito de construir e consolidar um Ministério da Cultura ainda embrionário, no auge do período da redemocratização e da reconstitucionalização do Brasil. A formação de uma coleção de arte popular brasileira por parte do Ministério apresentava, naquele cenário, a finalidade de operar como um dos alicerces de uma política cultural de Estado que objetivava expor o Brasil ao mundo.

O acervo está localizado no Convento de Santo Antônio da Ordem Franciscana, no centro da cidade de João Pessoa. Uma construção religiosa, de estilo barroco, construída durante o período colonial. Esse momento assinala o processo de colonização do território em decorrência da invasão portuguesa. No âmbito da arquitetura e do urbanismo, a imposição desse modelo colonial foi responsável por uma sequência de arquétipos que definiram, no decorrer dos séculos, a arquitetura e a urbanidade do país. O início da construção do Convento de Santo Antônio se deu no ano de 1590, com o propósito de auxiliar os Franciscanos no processo de catequização indígena. Essa edificação remete ao período do Brasil Colônia e ao seu respectivo processo de dominação e exploração do território e dos povos originários. No século XX, em 1989, assume o uso cultural, quando foi implantado o Centro Cultural São Francisco, onde estão inseridos os acervos perm antes de Arte Sacra e Arte Popular.

Os diversos espaços que integram os complexos eclesiais produzidos pelos frades menores carregam elementos que trazem, muitas vezes, uma simbologia que vai além do imaginário cristão. E essa realidade não é diferente no Complexo Franciscano da Paraíba. É possível identificar todo esse simbolismo a começar pelo Adro do Conjunto, pelo próprio cruzeiro, bem como pelos painéis azulejares inseridos nos nichos ornados em pedra calcária. E em se tratando de adro, podemos observar as figuras em pedra, com alusão a guardiões, localizados nas extremidades da cerca

conventual do adro trapezoidal. Esses elementos, de referência aos leões orientais, figuram como anfitriões do espaço e sua função mística é a de afastar os maus espíritos e maus agouros, recebendo quem adentra o espaço da melhor forma. Esses mesmos personagens podem ser observados no ambiente da via sacra, nas escadas que dão acesso ao nível superior. O Acervo de Arte Popular do CCSF até o ano de 2020 estava localizado no ambiente que ficava ao lado da exposição de Arte Sacra e foi realocado para o local onde estava inserida a exposição da arquidiocese, entre as celas do convento e a atual administração.

No processo de transformação da exposição, uma parcela de suas obras, no que diz respeito a arte afro-religiosa, foram realocadas para o acervo técnico, revelando assim, um processo de apagamento e silenciamento escancarada, atitude reprovável e que apresenta marcas profundas e irreparáveis.

Entende-se dessa forma, uma urgência em trazer à prática ações decolonizadoras, sendo válido refletir sobre como proceder para obter resultados. E a primeira coisa que deveria ser feita era devolver à exposição as peças que foram retiradas. No entanto, essa urgência pode apresentar alguns equívocos e é preciso ter cautela. As camadas dominantes não vão se dissipar se nos concentrarmos em apenas um discurso, que é válido, mas que muito se distancia da prática. Nesse sentido, perceber as lacunas, os apagamentos e silenciamentos, já é uma forma de proceder de maneira contra colonial. E ser anticolonial não diz respeito à invisibilização de uma estrutura já validada. Trata-se da inserção de novas estruturas epistêmicas, para ter acesso ao que foi escondido, como a parte afro do Acervo de Arte Popular do Centro Cultural São Francisco. Sobre esse processo de descolonização a autora Cocotle (2019), argumenta que:

É difícil pensar que o museu possa ser descolonizado. Ao menos nesses termos. Considerado desse modo, parece que a única proposta acertada deveria implicar a anulação da instituição em si, a dissolução total de sua própria racionalidade. Queimá-lo até os alicerces. Talvez, mais do que anunciar a fórmula de sua descolonização, teria de partir das contradições do presente, situar-se nos limites, pensá-lo em crise consigo mesmo. O que não significa renunciar às possibilidades críticas do museu, mas afirmar que são factíveis desde que se reconheçam suas próprias zonas de conflito e se trabalhe a partir delas. Talvez o museu não consiga se descolonizar, mas pelo menos poderia encontrar um caminho para outra ética institucional e de trabalho. (Cocotle, 2019, p. 10).

O atual acervo da instituição dispõe de uma produção artística vasta e híbrida, que aproxima sujeito e objeto e revela narrativas não oficiais para além dos elementos clássicos da musealização da arte popular. O objetivo do artigo é entender alguns caminhos da musealização das obras do acervo de arte popular do CCSF, algumas delas oriundas da Exposição Brasil, Arte Popular Hoje e apontar histórias (não) contadas nesse processo.

A musealização é um conceito/prática central para o campo da museologia entendida como ciência social, pois abarca os processos pelos quais os objetos passam desde sua forma de aquisição (doação, compra, coleta etc.) até sua inserção no acervo e nas exposições da instituição. Ao adentrar na cadeia museológica, o “objeto é alterado para fazer parte de uma realidade museal” (BRULON, 2020, p.39). Em suma, a musealização: começa com uma etapa de separação (Maulraux, 1951) ou de suspensão (Déotte,

1986); os objetos ou as coisas (objetos autênticos) são separados de seu contexto de origem para serem estudados como documentos representativos da realidade que eles constituíam (Desvallées; Mairesse, 2013, p.57)

A Exposição, na cadeia operatória da museologia, está ligada à comunicação dos espaços museais. Existem diversas tipologias de exposição, dentre elas estão a permanente (Longa Duração), temporária (média duração), itinerante (curta duração) e exposição virtual, em ambiente online. A exposição permanente é aquela cujo acervo é apresentado em constância durante toda a jornada da vida da instituição, como é o caso da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, do Centro Cultural São Francisco. Exposição permanente, ativa desde a década de 1980 até os dias atuais, mas que não permanece imutável e continua promovendo questionamentos e inquietações no contemporâneo.

O acervo reúne obras de diversos artistas populares brasileiros, como o mineiro Anésio Julião, conhecido pela representação de animais, com destaque para a obra intitulada Leão. Representado o artista goiano Antônio Poteiro, destaca-se a obra Abraço. Já o pernambucano Manuel Eudócio integra a exposição com a escultura Padre Cícero. Esses e muitos outros artistas compõem o acervo, registrando um imaginário que vai do realismo fantástico, rituais de vida e morte aos objetos representativos das religiões de matriz africana. Nesse universo os elementos como a cerâmica, o cordel, os ex-votos e as carrancas coexistem assinalando o hibridismo cultural do território brasileiro.

A curadoria da exposição é pautada por um viés geográfico da região do Vale do Jequitinhonha, Minas Gerais. Dessa localidade, foram extraídas obras de artistas locais que apresentam em sua produção traços da cultura indígena, negra e portuguesa. Atualmente, o acervo original se encontra em outro ambiente do CCSF, onde ganhou mais visibilidade, porém, as obras continuam divididas por estado.

A exposição permanente instalada no CCSF e seu acervo originou-se de uma mostra que ocorreu na França, no *Grand Palais* em 1987 e da pesquisa realizada por Lélia Coelho Frota sobre Arte Popular Brasileira. A mostra contou com linguagens como em ex-votos, carrancas, cerâmicas e cordéis. O que hoje se concebe como arte popular, para Lélia Frota, só passa a vigorar a partir do século XX, no momento em que se instaura a necessidade de biografia, percepção que, de acordo com a autora, estabelece a origem da arte popular no território brasileiro. Em 1978, Lélia Frota publicou o livro *Mitopoética de nove Artistas Brasileiros selecionados*, configurando uma data simbólica na literatura que correspondia a produção de arte popular no Brasil durante um período em que, mesmo com o interesse pelo popular em processo de estruturação na cena nacional, a finalidade ainda era pautada na produção, e não na vivência do artista. Já no ano de 2005, a convite de Aloísio Magalhães, Lélia publica o *Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro*. De acordo com a própria Lélia, esta obra “enfocava pela primeira vez a vida e o trabalho de indivíduos criadores procedentes do povo comum”. Havia a preocupação de “aproximar estética e antropologia, de evidenciar a questão da mudança social, de apontar para o hibridismo cultural e de contextualizar historicamente uma produção que até então era apresentada como anônima, anedótica, estática, a-histórica e, acima de tudo, sem conceito” (Frota, 1978, p. 162).

Historicamente, o termo popular é geralmente associado ao artesanato, ao folclore, ao primitivo e ao *naif* ou *brut*. Certamente estes termos possuem especificidades e discussões próprias em diferentes campos do conhecimento como a história, antropologia, artes visuais e museologia e objetivo neste texto não é apresentar exaustivamente tais categorias, mas entender como elas são acionadas na tentativa de definir e caracterizar a arte popular.

Como já visto, no decorrer do século XX o conceito de arte se ampliou e se aproximou cada vez mais da vida e do cotidiano. Fronteiras foram borradas e questionou-se as categorias de popular e erudito e sua suposta oposição, aproximando-se de um hibridismo iminente, como aponta o crítico de arte Frederico Morais “tudo na América Latina tende à hibridização e à mestiçagem cultural. Entre nós, nada existe em estado puro, seja no plano da arte erudita seja no plano da arte popular” (Morais, 1998, p. 06).

Pensar a “cultura popular” como sinônimo de “tradição” é reafirmar constantemente a ideia de que sua Idade de Ouro deu-se no passado. Em consequência disso, as sucessivas modificações por que necessariamente passaram esses objetos, concepções e práticas não podem ser compreendidas, senão como deturpadoras ou empobrecedoras. Aquilo que se considera como tendo vigência plena no passado só pode ser interpretado, no presente, como curiosidade. Desse ponto de vista, a “cultura popular” surge como uma “outra” cultura que, por contrastes ao saber culto dominante, apresenta-se como “totalidade” embora sendo, na verdade, construída através da justaposição de elementos residuais e fragmentários considerados resistentes a um processo “natural” de deterioração.

Para Lélia Coelho Frota, as definições atribuídas às diferentes linguagens artísticas podem ser discriminatórias. Lélia comentou sobre o recurso expográfico de colocar lado a lado uma escultura africana e uma obra de Pablo Picasso na exposição Primitivismo no século XX, realizada no MOMA em 1985. Lélia questiona se o reconhecimento de um determinado objeto, no caso a máscara africana, dependeria de sua “comparação com outro já legitimado, como a obra de Picasso que já está suficientemente estabelecido na mente do público por seu próprio mérito. Assim, é a máscara africana que é maravilhosa por ser ‘tão boa’ quanto o Picasso” (Frota, 2005, p.24).

De acordo com a perspectiva apontada por Lélia Frota, a inexistência de taxonomias classificatórias poderia ser uma saída para as exposições de arte. Mais adiante, veremos qual foi o discurso adotado por Lélia Frota para a Exposição Brasil, Arte Popular Hoje realizada em 1989. Entretanto, em uma entrevista mais recente, realizada em 2006, ela afirmou que colocaria em um mesmo ambiente expositivo, artistas como Tarsila do Amaral e Rubem Valentim:

Poria, e não só eu. S. Dillon Ripley, grande erudito e diretor do Smithsonian na época áurea do instituto, já dizia na década de 1960 que todas essas manifestações – as artes tribais por exemplo - , por sua qualidade, tinham de ser colocadas no mesmo espaço museológico que quaisquer outras, nos mesmos espaços da produção renascentista ou contemporânea, com o aval dos museus e da cultura hegemônica. (Frota apud Gambarotto, 2006).

Adriano Pedrosa (2015) Curador, Colecionador e Artista brasileiro atua como diretor do MASP desde 2014 e dialoga com a perspectiva de Lélia Frota, ao apontar a necessidade dos museus se abrirem para arte popular na tentativa de romper com narrativas hegemônicas. O MASP é uma instituição importante para problematizar a inserção da arte popular nos museus, desde a atuação de Pietro Maria Bardi, diretor da instituição de 1947 até 1996, com a formação de um acervo de arte popular e a partir das exposições: A Mão do Povo Brasileiro (1969), Mobiliário Brasileiro, Premissas e Realidades (1971) e A Arte do Povo Brasileiro (1986).

A categoria Arte Popular vem passando por problematizações do ponto de vista teórico, poético e prático, como apontou Adriano Pedrosa (apud Gonçalves, 2015): o que queremos de fato é riscar do nosso vocabulário palavras como ‘primitivo’, naif,

ingênuo, pois são denominações violentamente paternalistas, elitistas, preconceituosas, hierarquizante e que colocam o legado europeu das classes dominantes acima de todo o resto”.

Em João Pessoa, Paraíba, para além da Coleção de Arte Popular do Centro Cultural São Francisco há o Museu Casa do Artista Popular – Janete Costa e o Núcleo de Pesquisa e Documentação da Cultura Popular da Paraíba – NUPPO, pertencente à Universidade Federal da Paraíba – UFPB. Sobre a dificuldade de aceitação da arte popular nas galerias de arte e seus processos de musealização, o pesquisador e Marchand Roberto Rugiero que:

Os primitivos eram expostos na Bienal de Veneza, tinham espaço na mídia e o apoio do casal Lina Bo e Pietro Bardi. Mas a partir da década de 1970, o cenário começou a mudar com o desaparecimento dos críticos ligados à linha Andradina – tanto Mario como do Oswald –, de uma leitura mais amorosa pela arte brasileira de raiz. Saíram de cena Geraldo Ferraz, Clarival do Prado Valladares. Apareceu no lugar deles, uma geração de críticos voltada para as vanguardas de fora que globalizaram a arte. (Rugiero *apud* Gambarotto, 2006).

A exposição Brasil, Arte Popular Hoje e a musealização das obras dessa exposição, transformadas em um acervo de arte popular, seguiram uma trajetória linear, feita através de uma leitura europeizada. Percebe-se, na configuração do discurso expográfico, uma leitura calcada no mito das três raças, questão que acompanhou a leitura da arte popular brasileira em diferentes momentos históricos, como na década de 1930, o historiador da arte Robert Chester Smith apontou que:

grande tema da arquitetura moderna no Brasil está ainda à espera do seu historiador, enquanto que a arte popular, cuja natureza é desprezada por uns e exagerada por outros, requer uma análise cuidadosa sob o ponto de vista triplo das contribuições do índio, do negro e do português (Smith *apud* Melo, 2011, p. 262).

Nota-se, no discurso curatorial de Lélia Frota, resquícios do triângulo das três raças – o branco, o negro e o índio – como chave para se pensar a arte popular. Essa “triangulação étnica” não só se tornou ideologicamente dominante (o elogio da miscigenação foi feito sob a garantia da superioridade branca), mas abrange “a visão do povo, dos intelectuais, dos políticos e dos acadêmicos, de esquerda e de direita”, como “motivação poderosa para investigar a realidade brasileira” (Damatta *apud* Flores; Melo, 2014, p. 341). Neste contexto:

No século XIX, houve o medo de que a mistura das três raças impedisse o Brasil de ingressar na marcha do progresso; com a República, aplicou-se a lei da eugenia para embranquecer e integrar os mestiços à modernização brasileira e criou-se o mito da democracia racial; a geração de intelectuais pós-Segunda Guerra Mundial, com a industrialização brasileira, viu que a questão racial no Brasil era uma questão social, cuja relação de classes jogava com a nossa herança escravista. O Brasil mais do que qualquer outro país, da Europa ou da América, abraçara

a tese do descrédito no racismo científico a partir da década de 1930, especialmente com os trabalhos de Gilberto Freyre (Flores; Melo, 2014, p. 34).

As discussões sobre arte popular têm tomado novos rumos e passam por revisões teóricas e novas posturas metodológicas com o intuito de discutir a categoria arte popular sob um ponto de vista descentrado e não petrificado. O universo do popular é permeado de vastidão e fluidez o que permite a ruptura com rótulos e estereótipos historicamente sedimentados, como estes centrados no mito das três raças que reduzem a diversidade dos povos e etnias plurais que compõem a diversidade brasileira.

É sempre válido ressaltar que a exposição de arte popular do CCSF tem o poder de impressionar em vários detalhes, desde os elementos materiais do acervo institucional à sensibilidade de explorar narrativas. Há uma visível associação do sujeito e objeto através da vivência dos criadores que se refletem nas peças. Os acervos museais expostos, tanto da coleção de Arte Sacra como da de Arte Popular são identificados por meio de etiquetas, mesmo não seguindo um padrão formal ou de recomendação museológica. Revela-se, dessa forma, um novo conceito museológico, que traz uma visão antropológica e social, reforçando a tentativa de visibilizar sujeitos que outrora foram marginalizados, no contexto de um espaço artístico inserido em um exemplar religioso barroco.

Contudo, ressalta-se aqui, que a salvaguarda desse acervo e da parte da memória da produção artística da cultura popular brasileira é ainda incipiente, dando margem às perdas e apagamentos. Com mais de quatro décadas de exposição, nem todas as peças se conservaram no acervo durante esse período. Algumas obras foram perdidas devido a falta de conservação e manutenção, porém outras obras, especificamente aquelas que tratam de religiões de matriz africana, foram destinadas à clausura da reserva técnica, impedindo-as de serem mostradas ao público, escondendo não só a sua matéria, como também as suas narrativas.

Ao questionar a inserção de objetos classificados como arte popular em um acervo abrigado em um exemplar arquitetônico de estilo barroco de matriz colonial, é possível questionar as forças históricas e de dominação que perpassam esse processo. Ao analisar esta dinâmica é possível reforçar a relevância da ruptura de padrões e quebra de paradigmas dominantes visando a fundamentação de um arcabouço teórico e prático que permita transcender a colonialidade.

Diante do que assinala o conteúdo do catálogo da exposição Brasil, Arte Popular Hoje, cujo título é Centro Cultural de São Francisco (1989), foi possível extrair a informação de que a implantação do Centro configurou um marco no cenário cultural de João Pessoa, sendo inaugurado em 1989, como resultado de uma ação do SPHAN-Pró-Memória. O Centro contou com a participação dos seguintes signatários: a Mitra Diocesana, o Governo do Estado, a Universidade Federal da Paraíba (UFPB), a Prefeitura de João Pessoa, a Ordem Franciscana Secular e a Fundação Joaquim Nabuco.

Com a criação do Centro as igrejas da ordem primeira e da ordem terceira continuaram como local de culto e visitação, sendo supervisionadas pela Mitra Diocesana e pela Ordem Franciscana Secular. Em paralelo a fundação do Centro Cultural foi instalada no pavimento superior ao térreo, a exposição Brasil, Arte Popular Hoje. A coleção de arte popular brasileira contemporânea, anteriormente havia sido exposta, como uma ação do Ministério da Cultura (Minc) no Grand Palais, Paris, 1987, resultado do

Projeto Brasil-França, e exposta em Brasília em 1988, apontando um grande fluxo de visitação (Frota, 1989, p. 1).

A ideia vigente, ainda segundo o catálogo pesquisado (1989) era o de reunir uma produção artística que perpassasse pelos extremos geográficos do Brasil, unindo estética e antropologia. É importante frisar também que a exposição contava com a assistência do Núcleo de Pesquisa de Cultura Popular da Universidade Federal da Paraíba (NUPPO).

No momento da criação do Centro Cultural também foi inaugurada a exposição permanente de arte sacra, contando com um viés erudito, unindo no mesmo monumento os códigos erudito e popular. A escolha dos dois acervos para o espaço também traz uma ideia de aproximar as duas temáticas, quebrando um pouco a dicotomia desses postulados. Viu-se que era necessário a ideia de quebrar o pensamento equivocado que dita que a cultura popular serve às camadas menos favorecidas financeiramente e socialmente, e que a arte erudita é voltada para uma camada mais abastada, uma vez que a realidade é outra, ao menos deveria ser. No mais, era nesse contexto que surgia um Centro Cultural, um lugar de caráter museológico e permanente.

Brasil, arte popular hoje: a exposição

Lélia Coelho Frota era curadora e ocupava o cargo de consultora da Fundação Nacional Pró-Memória, dessa forma, boa parte dos objetos que constituem a exposição foram adquiridos pelo MinC. Logo em seguida a exposição no Grand Palais, Paris, foi exposta em Brasília em 1987. A mostra permaneceu por um período, por comodato, no Convento de Santo Antônio, em João Pessoa, mas posteriormente foi cedida ao Centro Cultural São Francisco.

No texto curatorial, que se inicia com o título Brasil: Campo/Cidade Lélia aponta os critérios que a levou a produzir a exposição, iniciando com a fala sobre a multiplicidade das manifestações culturais do Brasil, oriundos das diversas camadas sociais.

A amplitude do território brasileiro a multiplicidade das manifestações criadoras procedentes dos diversificados estratos sociais que formam a nossa civilização deixaram claro, para nós, que seria necessário esboçar um retrato – entre outros possíveis retratos – do artista/artesão de nosso país, na variedade das suas situações de vida e de trabalho, bem como dos seus modos de inserção na sociedade nacional. (Frota, 1989, p. 2).

O recorte temporal feito tomava como base o século XX e a produção nesse período. Também foram levadas em consideração as transformações sociais ocorridas nessa época, abordando as formações urbanas, as questões rurais, as tensões e tudo o mais que refletia na produção das artes populares. Lélia enxergava o “tradicional” não do ponto de vista arcaico, e sim como uma série de ações sociais e culturais contemporâneas, que eram replicadas pelas comunidades, transmitindo saberes de geração para geração. E sobre o recorte feito a curadora aponta que:

Decorrem também da escolha deste critério – um recorte no século XX, com vincada tensão entre o rural e o urbano – particularidades apontadas nos objetos-testemunhos do índice de obras da mostra. Particularidades que se traduzem nos conceitos de anonimato e autoria (Frota, 1989, p. 2).

Algo de muita relevância no texto curatorial de Lélia, é a fala sobre as autorias, porque apesar de querer revelar o artista por trás das obras, ela revela a dificuldade de reconhecer a autoria de todas as obras, como aponta abaixo:

Sempre que foi possível, foi atribuída autoria às obras aqui expostas. Ao contrário de significar uma singularização de feição mercadológica ou de um meio para exaltar o predomínio do estético no objeto focalizado, para apropriá-lo através de categorias de arte vigentes na norma erudita, esta atribuição de autoria visa, isso sim, esclarecer que os artesãos/artistas pertencentes ao povo, ou seja, as camadas baixas da população, não são anônimos. Possuem eles identidade e endereço, da mesma forma que os criadores da norma erudita, não sendo, portanto, nivelados como massa indiferenciada frente à individualização singularizada dos artistas procedentes das camadas médias e altas da população. (Frota, 1989, p.2).

Também foi uma ideia de a curadoria pontuar as relações interétnicas, como reflexo de um processo de miscigenação, mas sem a ideia de colocar todos no mesmo patamar, uma vez que a realidade social e geográfica aponta para outras questões. E dessa forma Lélia discorre que:

Mais do que o resultado de uma contribuição específica de brancos europeus, negros africanos e índios autóctones, a nossa civilização se caracteriza, antes de tudo, pela tônica de uma forte miscigenação que teve lugar desde os inícios dos encontros de culturas em nosso país. (Frota, 1989, p.2).

Frota (1989) disserta que, as manifestações artísticas, culturais e sociais são resultados do encontro de diversas etnias e procedências, constituindo uma linha tênue entre esses grupos, difícil de ser desenhada e delimitada. Sendo assim, a exposição traz os bonecos de barro mostrando agricultores negros, do Vale do Jequitinhonha, que foram produzidos por uma mulher branca, Maria Assunção Ribeiro. E também o artista Louco (Boaventura Silva Filho), escultor baiano, apresenta São Francisco de Assis com características negras.

Observamos que a imagem do Índio, do Caboclo, venerada como a de um ancestral, é presença constante nos altares e moradias dos praticantes da religião de Umbanda, que possui, entre outras, nítidas matrizes africanas. Nesta mostra, além da presença ancestral do caboclo no altar de Umbanda, veremos ser ainda, um branco Laurentino Rosa, do Estado do Paraná, que nos traz a representação do Índio do Futuro, com seu movimento articulado de móbile (Frota, 1989, p. 2).

E para finalizar esse início do texto curatorial são apresentados alguns artistas e a pluralidade cultural que se propõe representar na exposição. A primeira sessão da mostra revela os artistas Laurentino Rosa, com Índio do Futuro, Louco e seu expressivo São Francisco e Antônio Poteiro nos acalentando com sua obra O Abraço, como segue abaixo:

Essas fronteiras ambíguas, ondulantes, interpenetrantes, de elementos culturais de diversas procedências, foram esboçadas

nesta mostra, sem que com isso se tenha descurado de demarcar aqui a presença e a identidade de índios, negros e brancos. Até porque a conscientização dessa identidade vem possibilitando hoje tantos índios e negros, como a brancos pertencentes às camadas baixas, reivindicações quanto à garantia dos seus direitos humanos. As esculturas em madeira de Louco – São Francisco – e de Laurentino Rosa – Índio do Futuro – abrem esta mostra com as presenças simbólicas do negro e do indígena, a permear a vida brasileira de complexidade, dinamismo, humor, solenidade, movimento e reflexão. O Abraço, escultura em barro de Antônio Poteiro, nascido em Portugal, mas com setenta anos de vida no Brasil, faz com as outras duas um trio memorável, pois torna sensível uma imagem de amor, reunião e multiplicidade. Trio que ponteia um encontro fértil, um retrato possível do Brasil. (Frota, 1989, p. 2).

Continuando com o texto curatorial, o segundo momento tem como título *Do sertão à galeria de Arte*. E a exposição nesse ponto tem como objetivo principal frisar o deslocamento do rural ao urbano. Esse registro do êxodo vai mostrar os ex-votos ou milagres do sertão nordestino e as carrancas de proa das embarcações sanfranciscanas. Os objetos expostos também vão apontar características domésticas ou relacionadas às profissões no campo, representados através de tecidos, painéis, ferramentas, entre outros.

Num terceiro momento da exposição figura uma produção mais singularizada da obra de Geraldo Teles de Oliveira (GTO), Artur Pereira, Nino, entre outras. E fechando as ideias acerca da exposição a autora afirma que:

Liminares entre a cultura onde se formaram e a que absorve a sua arte, eles patenteiam participar de um processo de mudança enfatizado pelas migrações internas que todos realizaram, objetivado na sua individualíssima criação, comparável à elaboração de um estilo, na norma culta. A leitura destas obras, exatamente por se encontrarem entre, é acessível tanto à norma popular quanto à erudita. Longe de constituírem fenômenos isolados, tachados de “primitivos” e de “ingênuos”, esses artistas exprimem a condição de vastíssimo contingente da população brasileira, envolvida no referido processo de mudança. A sua produção é expoente da situação desses grupos sociais, da mesma forma como a obra dos artistas das camadas altas reflete a consciência do seu meio. Participam, portanto, essas liminares, em mesmo pé de igualdade, de um mesmo momento histórico comum a toda a população, a que apresentam uma contribuição visual que nada fica a dever ao que de melhor se faz em arte contemporânea no país (Frota, 1989, p. 2).

A Coleção de Arte Popular Brasileira e seus significados, perpassam as esferas sociais, antropológicas, artísticas, políticas, culturais e estéticas, cujos processos são contínuos e metamórficos, o que possibilita sob a ótica da museologia decolonial, fazer o seguinte questionamento: O que é o olhar colonial frente a essas peças e como a colonialidade pode repousar sobre elas? Analisar a Coleção de arte popular exposta

no Centro Cultural São Francisco sob a perspectiva do pensamento museológico decolonial é questionar também estruturas sociais e políticas culturais dos espaços museológicos e culturais ancorados em estruturas coloniais e promover (re) leituras e (re) apropriações e novas narrativas para o campo artístico e museal.

Desta forma, entende-se que a exposição Brasil, Arte Popular Hoje é o retrato de um Brasil que é pulsante, que mora nas periferias, nos interiores, na rotina da vida Severina. Um Brasil que acontece agora e está margeado com uma camada de poeira bem maior, que se nutre da terra, que é profano, é terreno, é real, e vai além do divino, da salvação.

Referências:

Brulon, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para repensar os museus. São Paulo, Anais do Museu Paulista, v. 28, p. 1-30.

Burity, Glauce Maria Navarro. (1988). A presença dos Franciscanos na Paraíba através do Convento de Santo Antônio. Ed. Bloch Editores S.A: Rio de Janeiro

Chagas, Mário. (2009). A imaginação museal. Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro. Rio de Janeiro: MinC/IBRAM.

Cocotle, Brenda Caro (2019). Nós prometemos descolonizar o museu: uma revisão crítica da política museal contemporânea. São Paulo, Museu de Arte de São Paulo Assis Chateaubriand, p. 10.

Desvallées, A., & Mairesse, F. (2014). Conceitos-chave de museologia. São Paulo: Armand Colin; Comitê Internacional para Museologia do ICOM; Comitê Nacional Português do ICOM. Recuperado de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Key_Concepts_of_Museology/Conceitos-ChavedeMuseologia_pt.pdf.

Flores, Maria Bernardete Ramos; Melo, Sabrina Fernandes. A libertação de Cam: discriminar para igualar. Sobre a questão racial brasileira. In: Rodrigues, Cristina Carneiro; Luca, Tania Regina de; Guimarães, Valéria (Orga.). (2014). Identidades brasileiras: composições e recomposições. São Paulo: Cultura Acadêmica. p. 31-86.

Frota, Lélia Coelho. (1989). Centro Cultural de São Francisco. Rio de Janeiro: SPHAN/Pró-Memória. Catálogo de exposição.

Frota, Lélia. Coelho. (1978). Mitopoética de 9 Artistas Brasileiros. Rio de Janeiro, Funarte.

Frota, Lélia. Coelho. (2005). Pequeno Dicionário da Arte do Povo Brasileiro, Séc. XX. Rio de Janeiro: Aeroplano.

Gambarotto, Riccardo. Arte é o que é bom e eu gosto. Entrevista com Lélia Coelho Frota. In Revista Raiz - Cultura do Brasil, Seção Referenciais, edição 1, 10 de setembro de 2016.

Gonçalves, Marcos Augusto. De volta ao MASP: curador visita passado para pensar o futuro. Entrevista com Adriano Pedrosa. In O Estado de São Paulo, 26 de abr. 2015. Recuperado de <https://www1.folha.uol.com.br/ilustrissima/2015/04/1620988-de-volta-ao-novo-masp-curador-visita-passado-para-pensar-o-futuro.shtml>.

Melo, Sabrina Fernandes. (2018). Robert Chester Smith e o Colonial na Modernidade Brasileira: entre História da Arte e Patrimônio. Tese (doutorado) -

Universidade Federal de Santa Catarina, Centro de Filosofia e Ciências Humanas,
Programa de Pós-Graduação em História, Florianópolis.

Morais, Frederico. (1998). Reescrevendo a história da arte latino-americana.
In Revista Heterogenesis. Recuperado de [http://www.heterogenesis.com/
Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html](http://www.heterogenesis.com/Heterogenesis-2/Textos/hcas/h23/Morais.html). Acesso em 01/04/2022.

Itinerários e encruzilhadas da musealização rumo a horizontes participativos: colaboração e cocriação nos museus junto aos públicos

Julia Nolasco de Moraes

Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio/ Universidade Federal
do Estado do Rio de Janeiro – Museu de Astronomia e Ciências Afins (PPG-PMUS/
UNIRIO-MAST)

julia.moraes.unirio@gmail.com

Bruna Pinto Monteiro

Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) bruna.pinto.monteiro@edu.unirio.br

Carolina de Oliveira Silva

Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) carolina.osilva@outlook.com

Orlando Gomes da Silva Junior

Escola de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro
(UNIRIO) ogomes06@gmail.com

Resumo

Ao longo do século XX e em especial a partir das décadas de 1960 e 1970, os museus vêm sendo mobilizados a deslocar o foco de seu trabalho do acervo, exclusivamente, em direção às mediações e à pluralidade de ressignificações, usos sociais e expressões do patrimônio. Neste cenário, vêm sendo provocados a reposicionar seus modos de atuação e manifestação, compartilhando com públicos diversos o poder de voz e enunciação em processos colaborativos, deliberativos e criativos. Este trabalho busca abordar a participação ativa e criativa dos públicos em processos de valoração dos patrimônios nos museus. Para tal, evidencia-se a necessidade de descolonizar o olhar sobre o conceito de musealização, entendendo que os museus não devem impor narrativas à sociedade, mas oportunizar iniciativas e mecanismos para amplificar a voz de públicos diversificados, o que pode implicar a desestabilização ou o questionamento de modus operandi mais tradicionais. Neste sentido, valoriza-se que para além da dimensão técnica, a musealização precisa ser compreendida a partir de sua dimensão política, poética e simbólica. Neste contexto, num primeiro momento, propõe-se refletir sobre transformações na relação entre museus e públicos e a ressignificação da musealização no contexto atual. Nesta via, na sequência, apresentam-se princípios, disposições e dimensões da participação dos públicos nos museus, a fim de evidenciar complexidades, desafios, riquezas e controvérsias manifestas conforme realidade empírica em questão. Por fim, são pontuados brevemente alguns exemplos de iniciativas participativas em museus brasileiros, considerando diferentes formas de protagonismos e dimensões da musealização.

Palavras-chave: Participação em museus; Públicos; Musealização; Co-criação.

Resumen

A lo largo del siglo XX, y especialmente a partir de los años 1960 y 70, los museos se han movido para desplazar el foco de su trabajo desde la colección, exclusivamente, hacia las mediaciones y la pluralidad de resignificaciones, usos sociales y expresiones del patrimonio. En este escenario, están siendo provocados a reposicionar sus modos

de acción y manifestación, compartiendo con diversos públicos el poder de la voz y la enunciación en procesos colaborativos, deliberativos y creativos. Este trabajo pretende abordar la participación activa y creativa del público en los procesos de valoración del patrimonio en los museos. Para ello, destaca la necesidad de descolonizar la mirada sobre el concepto de musealización, entendiendo que los museos no deben imponer narrativas a la sociedad, sino ofrecer oportunidades para que las iniciativas y mecanismos amplifiquen la voz de los diversos públicos, lo que puede implicar la desestabilización o el cuestionamiento de los modus operandi más tradicionales. En este sentido, se valora que más allá de la dimensión técnica, la musealización debe entenderse desde su dimensión política, poética y simbólica. En este contexto, en un primer momento, se propone reflexionar sobre las transformaciones en la relación entre museos y público y la resignificación de la musealización en el contexto actual. De este modo, en la secuencia se presentan los principios, disposiciones y dimensiones de la participación del público en los museos, con el fin de poner de relieve las complejidades, los retos, la riqueza y las controversias que se manifiestan según la realidad empírica en cuestión. Por último, se presentan brevemente algunos ejemplos de iniciativas participativas en museos brasileños, considerando diferentes formas de protagonismo y dimensiones de la musealización

Palavras-clave: Participación en los museos; Públicos; Musealización; Cocreación.

Abstract

Throughout the twentieth century, and especially since the 1960s and 1970s, museums have been mobilized to shift the focus of their work from the collection, exclusively, towards mediations and the plurality of re-significations, social uses and expressions of heritage. In this scenario, they are being provoked to reposition their ways of acting and manifestation, sharing with diverse audiences the power of voice and enunciation in collaborative, deliberative and creative processes. This paper seeks to approach the active and creative participation of the public in heritage valuation processes in museums. To this end, it highlights the need to decolonize the look on the concept of musealization, understanding that museums should not impose narratives on society, but rather provide opportunities for initiatives and mechanisms to amplify the voice of diverse publics, which may imply the destabilization or questioning of more traditional modus operandi. In this sense, it is valued that beyond the technical dimension, musealization needs to be understood from its political, poetic, and symbolic dimension. In this context, at first, it is proposed to reflect on transformations in the relationship between museums and publics and the re-signification of musealization in the current context. In this way, in the sequence, principles, provisions and dimensions of public participation in museums are presented, in order to highlight complexities, challenges, richness and controversies manifested according to the empirical reality in question. Finally, some examples of participatory initiatives in Brazilian museums are briefly presented, considering different forms of protagonism and dimensions of musealization.

Keywords: Participation in museums; Publics; Musealization; Co-creation.

Ao longo do século XX e em especial a partir das décadas de 1960 e 70, teorias, experimentações e debates promovidos em distintos espaços e instâncias do conhecimento evidenciaram a necessidade e urgência de se repensar os valores, práticas, protagonismos, modos de inserção e integração dos museus no cotidiano dos diferentes grupos e sociedades. A Declaração de Santiago do Chile, de 1972,

tornou-se marco referencial para esta virada de chave que sinalizou a importância do reconhecimento dos museus como instrumentos e agentes de transformação social e os museólogos como seres políticos (Primo, 1999). Consolida-se a partir daí a abertura de caminhos para compreensão de que não é o museu propriamente quem opera transformações sociais, mas sim aqueles que em condições de se apropriar do museu – instrumento – podem tornar-se mais fortalecidos e mobilizados para agir sobre sua realidade.

Desde então, progressivamente, ainda que de maneira não uniforme, os museus vêm sendo provocados a deslocar o foco de seu trabalho do acervo, exclusivamente, em direção às mediações junto a públicos diversos e à pluralidade de ressignificações, usos sociais e expressões do patrimônio. “O compromisso, neste caso, não é tanto com o ter e preservar acervos, e sim com o ser espaço de relação e estímulo às novas produções” (Chagas, 1999, p. 23). Neste contexto, há pelo menos meio século, os museus vêm se defrontando com uma miríade de possibilidades de manifestações e novos papéis sociais, o que vem os impelindo a reposicionar seus modos de atuação, compartilhando com os públicos, em diferentes dimensões e níveis, poder de voz e enunciação em processos criativos e deliberativos, no âmbito do que chamamos musealização.

Neste cenário, até mesmo a noção de musealização vem sendo problematizada e reconceitualizada, admitindo-se que mais do que um conjunto de ações técnicas, conforme pontua Brulon, trata-se de prática social a ser compreendida como passagem criadora, existindo “na medida de seus atos e de suas atuações” (Brulon, 2018, p. 206) Assim, “(...) não pode ser estudada no âmbito de uma ciência normativa ou tendo como modelo um conjunto organizado de prescrições sobre práticas isoladas”. Propõe-se assim entendê-la “(...) como um processo de transformação simbólica envolvendo a criação de enunciados performativos”. Deste modo,

A musealização, então, torna-se o fio condutor da experiência museal, composta por atos sucessivos de repetição que ajustam a participação coletiva a uma ação comum de produção de valores e sentidos que irão moldar a própria experiência social. A experiência é, portanto, feita tanto quanto a encenação. A ação da musealização, assim, composta por atos coletivos de reapropriação da realidade experimentada, como na performance, se apresenta por meio de atos cerimoniais, como as festas, liturgias ou ritos, estudados com auxílio do método etnográfico. Como em um ritual, as distinções comuns entre o palco e as coxias, os atores e o público, aqueles que desempenham o papel principal e os coadjuvantes da encenação, se repetem na criação museal tanto quanto nos ritos religiosos. Assim, a performance que leva à criação só pode ser entendida na medida em que consideramos a descrição de todas as experiências em jogo. (Brulon, 2018, p. 207-208)

Admite-se, desta maneira, que tal “passagem criadora” se institui a partir da disputa e negociação de sentidos e critérios de valorização postos em jogo pelos sujeitos e grupos sociais que a performam. Tal pressuposto incita a atentar sobre a importância, responsabilidade ética e necessidade de representatividade daqueles sujeitos sociais a operarem a musealização; aqueles que atuam na conciliação de interseções culturais dos sentidos e critérios a orientar os processos valorativos da musealização,

impulsionados por regimes próprios de valores. Em vista disso, compreende-se ser fundamental descolonizar o pensamento e, conforme sugere Brulon, operar

revisão das gramáticas museais, propiciando que patrimônios e museus possam ser disputados por um maior número de atores, materializando os sujeitos subalternizados no bojo de um fluxo cultural intenso que leve à composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes (Brulon, 2020, p. 5)

Considera-se, deste modo, a necessidade de reflexão sobre os protagonismos performados na musealização, e, na mesma proporção, os regimes de valor a parametrizar as seleções, prioridades e os atos enunciativos relacionados às múltiplas expressões do patrimônio. Neste sentido, o foco desloca-se do museu com fim em si mesmo, com toda uma ação sistemática já consolidada e fixa de atuação em torno dos acervos, e volta-se para as mediações capazes de friccionar e reimaginar museus, patrimônios e atos de musealização diante das realidades empíricas diversas e plurais que usufruem e recriam cotidianamente a dimensão pública dessas instâncias essencialmente relacionais. Para tanto, é fundamental admitir o alargamento da noção de público de museu e sobretudo a transformação dessa relação: não mais unilateral e passiva, ou nem mesmo reativa, mas com a possibilidade de, fundamentalmente, manifestar-se de maneira colaborativa e criativa, a partir da participação dos públicos nisto que Brulon (2018) define como passagem criadora da musealização.

Este trabalho busca abordar a participação ativa e criativa dos públicos em processos de valoração dos patrimônios nos museus. Para tal, evidencia-se a necessidade de descolonizar o olhar sobre o conceito de musealização, entendendo que os museus não devem impor narrativas supraobjetivas à sociedade, mas oportunizar iniciativas e mecanismos para amplificar a voz de públicos diversificados, o que pode implicar a desestabilização ou o questionamento de *modus operandi* mais tradicionais. Neste sentido, valoriza-se que para além da dimensão técnica, a musealização precisa ser compreendida a partir de sua dimensão política, poética e simbólica. Isto porque é por meio das ações, relações e interfaces entretecidas no âmbito da musealização, as quais conferem e atualizam a musealidade (Cury, 2020), que poder-se-á materializar alternativas de representações horizontalizadas pela ação partilhada entre públicos e museus. Para Brulon, “descolonizar o pensamento sobre os museus e a museologia implica reimaginar os sujeitos dos museus, bem como os corpos passíveis à musealização” (Brulon, 2020, p. 26).

Neste contexto, num primeiro momento, propõe-se refletir sobre transformações na relação entre museus e públicos e a ressignificação da musealização a partir de sua dimensão política, simbólica e poética. Nesta via, na sequência, apresentam-se princípios, disposições e dimensões da participação dos públicos nos museus, a fim de evidenciar complexidades, desafios, riquezas e controvérsias manifestas conforme realidade empírica em questão. Por fim, são pontuados brevemente alguns exemplos de iniciativas participativas em museus brasileiros, considerando diferentes formas de protagonismos e dimensões da musealização.

Conceitos e ações em transformação: musealização e públicos

Como será aprofundado mais adiante, a participação dos públicos pode se dar de diferentes maneiras e atingir variáveis níveis de infiltração por entre as metodologias e os enunciados discursivos dos museus, manifestando diferentes complexidades

e controvérsias, conforme a realidade empírica em questão. Entretanto, é possível afirmar que para que a participação se efetive numa perspectiva ampla e democrática, é preciso superar como alternativa única e definitiva a acepção tradicional hegemônica da musealização, ancorada em ideias iluministas que reificam “(...) a separação entre cultura e sociedade, entre o patrimônio e seus usuários, reforçando as lógicas de dominação impostas pela colonização” (Brulon, 2018). Tais separações artificialmente estabelecidas podem dar origem e reforçar dinâmicas relacionais com os públicos potencialmente pouco – ou nada – participativas, apresentando barreiras para expressões múltiplas do patrimônio, sua produção, circulação, recepção e mediação, e protagonismos contra-hegemônicos.

Atravessados por transformações diversas ao longo de sua história, com especial ênfase na última metade de século, os museus vêm sendo reimaginados e se reposicionando a partir das novas relações que estabelecem com a sociedade e os diferentes públicos – efetivos, potenciais, qualificados pela condição de ausências ou impedimentos, utilizadores, usuários, utentes, beneficiários, clientes, consumidores, espectadores, audiência, de vizinhança, habitués, comunidade, visitantes, etc (Moraes, 2019). Se antes os públicos, na condição de massa ou público geral – aqueles que não corporificavam as qualidades distintivas para acesso pleno às coleções - , representavam ameaça quase selvagem às instituições, na atualidade, é sua presença, protagonismo e infiltração por entre as dinâmicas de deliberação, mediação, criação e avaliação no âmbito da musealização, que amplificam a dimensão pública dos museus e seu papel potencialmente transformador na sociedade.

Cury, ao pontuar sobre as concepções de público e como essas se vinculam às maneiras como os enunciados discursivos dos museus se conformam a partir da expografia, assinala que tais concepções trazem em si dimensões e qualidades de participação. Segundo a autora, seria possível perceber a participação contemplativa, admitindo-se um envolvimento passivo do público; a participação que se institui a partir da leitura, admitindo-se o envolvimento mentalmente ativo do público; e a participação instaurada como leitura e escrita, admitindo-se o ato criativo por parte do público (Cury, 2013, p. 475). Nota-se, também a partir de Cury, que a criação ou escrita das narrativas é ponto central para entender-se como pode ser materializada a participação dos públicos em níveis mais estruturantes no âmbito dos processos de musealização e atribuição de musealidade.

Moraes (2021) identificou iniciativas participativas em museus que apontam para a interatuação dos públicos no âmbito de diferentes fluxos que se dão circunscritos ou transbordos aos processos tradicionais de musealização, e que evidenciam envolvimento colaborativo, deliberativo e criativo dos públicos. De acordo com a autora, tais exemplos representam formas de materializar as diferentes dimensões, qualidades, esferas e disposições que a participação dos públicos pode assumir nessas instâncias iminentemente relacionais. Entre as iniciativas elencadas, estão:

- seleção e guarda compartilhada;
- desenvolvimento de equipamentos, suportes, técnicas de preservação a partir de saberes articulados na interface entre diferentes culturas;
- registro de acervos e expressões culturais por meio de inventários participativos e folksonomias;
- pesquisa consubstanciada com detentores de saberes e fazeres ou realizada a partir da identificação de demandas levantadas em interações com os públicos;
- curadoria compartilhada de exposições e práticas educativas;
- design expográfico projetado para promover interações entre narrativas permanentemente abertas à co-criação ou como resultado ele próprio de exercícios co-criativos e dinâmicas coletivas de criação e avaliação junto aos públicos efetivos e afetivos;

- iniciativas de acolhimento e oportunização de voz a causas afirmativas por meio da capacitação e contratação de agentes culturais, promoção pontual ou como política institucional de eventos e campanhas voltadas à diversidade de expressões culturais;
- gestão compartilhada de coleções e espaços;
- comitês gestores de formação diversa e plural;
- práticas de escuta e interação a partir do uso de dispositivos digitais, redes sociais e inteligência artificial; entre outras
- Para que os itinerários da participação dos públicos se materializem, especialmente em níveis de infiltração mais profundos por entre a “passagem criadora” da musealização, pode-se elencar princípios importantes, tais como assinalados por Moraes (2021), tais como:
 - políticas e ações efetivas em favor da diversidade e convivência culturais;
 - escuta sensível e postura proativa de diálogo com públicos diversos;
 - sistematização de pesquisas e avaliações sobre processos, efeitos e afetos junto aos públicos, podendo afluir em processos criativos;
 - pesquisas consubstanciadas a partir de distintos pontos de vista e vivências culturais;
 - autoridade compartilhada em processos enunciativos de grande repercussão frente à imagem institucional;
 - processos autorrepresentativos e valorização de distintas representatividades, podendo fortalecer autoestimas;
 - responsabilidade e poder de voz compartilhados para o estabelecimento de agendas, prioridades e tomadas de decisão;
 - ampliação de políticas de acesso e especialmente de expressão das culturas;
 - formação e contratação de recursos humanos que corporifiquem representatividades diversas;
 - dinâmicas de musealização performadas conforme contextos culturais particulares; etc.

Querol é outra autora que pondera sobre predicados necessários a museus que invistam no comprometimento com transformações sociais:

(...) toda uma equipa de ações fluidamente interligadas, tais como a escuta sensível, a experimentação de novos caminhos que resultam do pensar coletivo, a delegação da palavra e da ação, a partilha de responsabilidades, o saber ser parte de um todo diverso e evolutivo e, sobretudo, uma boa dose de flexibilidade para definir os processos conforme eles vão ganhando forma, conforme vamos percebendo qual a melhor maneira de dar o seguinte passo, conforme os níveis de confiança e de compromisso vão criando pontes com novos verbos que se tornam relevantes (Querol, 2016, p. 91).

A necessidade de tais “novos” atributos, que flagrantemente sugerem “novas” responsabilidades, saberes, disposições, competências para as equipes dos museus e seus copartícipes motiva refletir sobre a urgência de considerar a musealização a partir de perspectivas que transbordem ou superem o exclusivismo do arquétipo iluminista de museu: autoritário, informativo e autocentrado (Greenhill, 2000). Neste ponto de vista, a polarização museu x público é confrontada por uma “liquidez museal” (Querol, 2016, p. 87), que contraria “ritmos passivos, conceitos fechados e outras

inércias fatais ainda frequentes em muitos museus”. Os fluxos participativos exigem flexibilidade, cooperatividade, dinamismo, capacidade crítica e sensibilidade para reconhecer momentos e situações de negociação e firmeza de decisão.

Neste contexto, disposições, mediações e metodologias que poderiam não se justificar no âmbito de processos de musealização tradicionais podem passar a ser centrais para fomentar e oportunizar a participação dos públicos, incluindo, diversificando e pluralizando regimes de valor e expressões culturais. Assim como procedimentos que tradicionalmente vem sendo adotados podem ser flexibilizados, fluidificados, agenciando de modo horizontal protagonismos, conhecimentos técnicos e regimes de valor de maneira diferente da hegemônica.

Neste sentido, é importante o reconhecimento de que a musealização vai muito além de um conjunto concertado de ações técnicas, sendo ressaltada sua dimensão política, poética e simbólica. Isto porque é por meio das ações, relações e interfaces entretecidas no âmbito da musealização, as quais conferem e atualizam a musealidade (Cury, 2020), que é possível materializar alternativas de representações horizontalizadas pela participação, contemplando práticas dos museus junto aos públicos e dos públicos na interação com outros públicos por meio dos museus.

Processo que orienta e conduz os museus à produção de representações e narrativas, a musealização pode ser entendida, de um ponto de vista técnico-administrativo, como

[...] uma série de ações sobre os objetos, quais sejam: aquisição, pesquisa, conservação, documentação e comunicação, mas também e igualmente, como notado por Guarnieri (1981: 58-9), a gestão, administração. O processo se inicia ao selecionar um objeto de seu contexto e se completa ao apresentá-lo publicamente pelas exposições, de atividades educativas e de outras formas. Compreende, ainda, as atividades administrativas ao fundo desse processo único, pois não se confunde com outras situações de preservação. (Cury, 2020, p. 135)

A definição de Cury (2020) elenca ações que demandam conhecimentos técnicos especializados, porém entende-se que esses, estanques, não sustentam a musealização. Ao contrário, ao serem compreendidos de modo despolitizado, desprovidos de poesia ou esvaziados da dimensão simbólica do que representa o ato de musealizar, tais conhecimentos concorrem para esterilizar o processo como dinâmica social de ressignificação do patrimônio e vereda à cidadania ou emancipação. Nesta via, a musealização pode ser tornar instrumento de dominação, perpetuar exclusões, desigualdades de acesso e expressão das culturas e promover violências simbólicas.

Sendo assim, enfatiza-se a importância e a potência transformadora e criativa de abandonar-se a assunção do público apenas como receptor passivo ou reativo de ações originadas nos museus, sendo admitido e valorizado seu protagonismo em processos decisórios, expressivos, (auto)representativos, avaliativos e definidores de agendas institucionais, impactos locais e políticas relacionadas. Isto significa um reposicionamento da autoridade exclusiva e irrestrita do museu e disposições, em diferentes níveis e esferas, para o compartilhamento do poder de voz, decisão, criação e avaliação junto a públicos marcados pela diversidade e pluralidade.

Complexidades e riquezas da participação dos públicos nos museus

É honesto e fundamental admitir a complexidade que, invariavelmente, está envolvida em promover uma escuta sensível e compartilhar poder de voz, decisão, criação e avaliação, especialmente no que diz respeito à colaboração na produção de representações e narrativas e adoção de regimes de valor em permanente negociação, disputa e atualização. Conforme sintetiza Alderoqui, “é fácil de imaginar e difícil de sustentar”. Isso porque, entre outras razões, “(...) compartilhar o poder do conhecimento sobre o patrimônio gera certos temores associados com a confiabilidade dos conteúdos, o prejuízo do saber especializado e a perda de autoridade” (Alderoqui, 2015, p. 35).

No entanto, conforme pontua Cury, a participação é positiva aos públicos e aos museus, tratando-se de um território que não é pacífico, porém é capaz de promover, entre outras coisas, a criatividade e a inovação aos diferentes sujeitos envolvidos. Destaca-se, assim, o quanto as trocas mobilizadas a partir de disposições e metodologias participativas podem proporcionar inovações, situações e saberes inesperados, ou ainda, novas descobertas, aos museus e às realidades empíricas que os sustentam e ressignificam, promovendo verdadeiras transformações individuais, coletivas, institucionais e sociais (Cury, 2012, p. 52).

Na dinâmica de coexistência e de uma desejável convivência da diversidade museal, Amigo e Inchaurreaga (2018) chamam atenção para o fato de que, nas últimas décadas, alguns museus viriam incorporando às suas práticas desde contribuições pontuais na documentação de coleções, até a expressão criativa de produção da narrativa. Verificam-se, desta maneira, disposições múltiplas para o enfrentamento de debates e ações efetivas em respeito à diversidade e pluralidade de representações que flexibilizam a autoridade dos museus e sugerem a inclusão de agentes variados nas dinâmicas decisórias e criativas das instituições.

Com base em Brown, Novak-Leonard e Gilbride (2011), Amigo e Inchaurreaga (2018) sistematizam um quadro com cinco etapas distintas e graduais que podem sobrepor-se para representar aquilo que chamam “espectro de participação”: m processos de recepção – aqueles em que os públicos não detêm efetivamente o controle criativo dos processos, o museu permanece sendo o centro de onde tudo parte (ou quase) –, os públicos podem ser compreendidos como 1-passivos, recebendo os produtos da musealização de modo finalizado; ou 2-ativos, sendo destacada a contribuição de programas educativos para ativar a mente criativa dos sujeitos nesses casos. Já as variações que implicariam a expressão criativa dos públicos consistiriam, essas sim, em participação efetiva, gerando controles criativos dos participantes em níveis curatorial, interpretativo e inventivo (Amigo & Inchaurreaga, 2018, p. 126).

Em outro esquema, agora com base na amplamente difundida obra de Simon (2010) “O Museu Participativo”, Amigo e Inchaurreaga sintetizam quatro formas de participação, as quais complementam ou se sobrepõem às anteriores: 1-contribuição, 2-colaboração, 3-co-criação, 4-hospedagem (Amigo & Inchaurreaga, 2018, p. 127).

Percebemos, a partir dos esquemas sintetizados pelas autoras, que a participação pode variar conforme vão se equilibrando os níveis de controle acerca das decisões e criações entre os museus e os públicos. Aspecto associado é o papel ou o posicionamento exercido pelos museus na relação que estabelecem com os públicos, podendo atuar como centro de onde partem as iniciativas, ou instrumento, que se constitui a partir de sua apropriação e utilização pelos grupos em dinâmicas de ressignificação social e cultural.

Querol (2016) é autora que também sistematiza uma série de dimensões, níveis, ou “degraus” de participação, partindo do cruzamento entre diferentes campos do

conhecimento, para compreender e destrinchar melhor o conceito no rol de sua aplicação aos museus. Entre as diferentes modulações que descreve, estão: pseudoparticipação, participação parcial e participação plena, a partir de Carole Pateman; os sete graus de ação possíveis de Bordenave, que são 1- informação, 2- consulta facultativa, 3- consulta obrigatória, 4- elaboração/recomendação, 5 – co-gestão, 6- delegação e 7- autogestão; o “Espectro de Participação Pública” definido pela *Internacional Association of Public Participation*, que indica 1- informar, 2- consultar, 3- envolver, 4 -colaborar e 5- empoderar; e a “Escada da participação” de Arnstein (1969): 1- Manipulação, 2- Terapia, 3- Informação, 4- Consulta, 5- Pacificação, 6- Parceria, 7- Delegação de poder e 8 – Controle cidadão, “onde a cidadania (e sobretudo o sector sem nada) detém a maioria nos processos de decisão, ou mesmo o completo poder de gestão do processo” (Querol, 2016, p. 88).

Dentre as modulações citadas pelos autores, destacam-se os marcadores pseudoparticipação, que “tem por objetivo atuar no sentido motivacional e psicológico da pessoa” sem que isso envolva poder significativo de influência ou decisão, e manipulação e terapia, descritos como “formas ilusórias de participação” (Querol, 2016, p. 86). Depreende-se daí níveis de participação que podem funcionar como mecanismos mais ou menos sutis de alienação ou dominação e que revelam-se relativamente frequentes em instituições que adotam práticas participativas muito mais como forma de concessões controladas ou autopromoção do que política institucional verdadeiramente interessada em transformações sociais.

Neste sentido, vale mencionar que o contexto atual é marcado pelo entranhamento significativo do neoliberalismo e o uso cada vez mais intenso de tecnologias digitais que, de certo modo, adotam o discurso da participação para fins sugestivos que não necessariamente os inclusivos, quiçá emancipatórios. Como lembram Amigo e Inchaurreaga, “a participação não é uma tendência exclusiva do museu ou do setor cultural, mas parte de uma realidade mais ampla, de uma economia participativa, na qual as conexões sociais ofuscam o consumo” (Inchaurreaga, 2018, p. 124). Verificam-se, neste sentido, iniciativas que se apropriam de agendas participativas e inclusivas, mas o fazem de maneira oportunista a fim de captar público, sem que, no entanto, busquem promover efetivamente mudanças sociais e cidadãos emancipados.

Já as ideias de autogestão, empoderamento, controle cidadão, envolvimento estrutural e participação cidadã que despontam das gradações sistematizadas por Querol conduzem ao debate sobre o paradigma da democracia cultural, o que, de acordo com Teixeira Coelho reside na “(...) discussão sobre quem controla os mecanismos de produção cultural e na possibilitação do acesso à produção de cultura em si mesma” (Teixeira Coelho, 1997, p. 144). Sendo assim, perpassa não apenas políticas e iniciativas voltadas à ampliação do acesso aos bens culturais, mas sobretudo os mecanismos definidores do que consiste produzir, fruir e difundir cultura, logo, quais são os regimes de valor que parametrizam os processos de musealização.

Retomando-se as sistematizações e os conceitos trazidos por Amigo e Inchaurreaga (2018) e Querol (2016), é possível perceber diferentes disposições, níveis, esferas, dimensões e qualidades da participação dos públicos junto aos museus. Nota-se o quanto “degraus” (termo utilizado por Querol) diferenciados de participação revelam disposições variáveis de escuta, trocas, intervenção e influência da voz dos públicos nos processos de musealização. Neste ponto, cabe atentar para a maneira como as decisões, as agendas e os processos criativos e avaliativos são influenciados e orientados pelos regimes de valor em disputa nas dinâmicas participativas. Isto é quem são os sujeitos a direcionar e/ou protagonizar as deliberações, seus parâmetros e as soluções inventivas. Isto não costuma acontecer de maneira uniforme, isenta

de contradições ou interesses, sendo possível pensar na incorporação de conflitos como traço constituinte das dinâmicas de produção de representações e narrativas nos museus.

Breves exemplos de iniciativas participativas em museus brasileiros

Entre os desafios que advêm do compromisso dos museus com a comunidade há o fato de que a participação desafia “a autoridade estabelecida da experiência curatorial e da pesquisa da equipe do museu (Amigo; Inchaurreaga, 2018, p. 129). Tendo isto em mente e valorizando as complexidades, riquezas, desafios e as controvérsias que daí se originam, apresentam-se aqui alguns breves apontamentos acerca de iniciativas participativas em museus brasileiros.

- Exposição “Véxoa: Nós sabemos”, Pinacoteca de São Paulo, 2020-2021
Exposição de arte indígena, com curadoria da pesquisadora indígena Naine Terena, contou com a presença de artistas/coletivos de diferentes regiões do país, os quais também atuaram na confecção dos catálogos, no setor educacional e de comunicação. Antes de desenvolver a exposição em si, foram realizadas lives com indígenas e projeto de pesquisa organizado por uma rede de universidades. Essa exposição apresentou a arte dos indígenas pela perspectiva própria, valorizando as artes, os saberes e modos de vida indígenas. Ademais, a exposição enfatizou questões frequentemente não visibilizadas/amplificadas pelas instituições culturais, tais como os direitos indígenas. Assim, os assuntos tratados e a abordagem adotada pela exposição mostraram a importância da participação de indígenas na composição das equipes que produzem o enunciado narrativo, na medida em que esses estiveram à frente de todo processo curatorial, expositivo, editorial e das demais atividades que conformaram o processo. Destaca-se que os indígenas que participaram da exposição tiveram seus serviços devidamente remunerados e que algumas das obras expostas foram adquiridas para o acervo da Pinacoteca.
- Exposição “Dja Guata Porã”, Museu de Arte do Rio - MAR, 2017-2018
Outra exposição de temática indígena resultante de processo participativo foi a exposição “Dja Guata Porã”. Contando com a curadoria de 4 pessoas, entre elas uma indígena, a estratégia adotada foi construir mediações a partir de encontros abertos ao público junto a povos indígenas que puderam estar à frente das tomadas de decisão e dos processos criativos. Ao longo do período, ocorreram conversas públicas abertas no museu, visitas às aldeias do Rio de Janeiro, contato com indígenas não aldeados, visitas de representantes de aldeias do Rio de Janeiro ao MAR, etc.
Para além disso, os indígenas também estiveram envolvidos na criação da expografia, que foi contrária aos moldes expositivos geralmente adotados em exposições indígenas, como a “caixa preta”. Tal presença decisiva possibilitou que os indígenas se posicionassem a respeito da maneira que gostariam de ser representados – autorrepresentação - e, assim, foram protagonistas da escolha das cores no espaço, da maneira de expor os objetos, da narrativa, da linha do tempo expográfica e da revisão e escrita dos textos informativos. Desse modo, estando a frente também do processo expográfico, Clarissa Diniz, curadora, ressaltou que, apesar da escolha do novo modelo expográfico ter gerado estranhamento no público comum do museu, os povos indígenas que estiveram na exposição sentiram-se mais à vontade, ocasionando uma inversão

de polaridades nos métodos usuais dos museus, em especial das exposições etnográficas. Neste caso, segundo Guedes e Bessa (Guedes e Bessa, 2020, p. 91),

A prática do MAR equiparou os indígenas aos demais expositores, abriu a possibilidade de retirá-los do exílio simbólico ao qual foram relegados e valorizou suas produções, contextualizando suas realidades atuais através de vídeos, fotografias e objetos, o que permitiu combater a estereotipagem e a violência simbólica que ocorrem em locais onde há desigualdades de poder (Hall, 2016).

Inicialmente idealizada sob o título de “Guanabara antes dos cariocas”, a exposição seguiria proposta similar as suas antecedentes: “de início as pesquisas foram em busca de iconografia representativa dos indígenas brasileiros [...] Um caminho que diversas exposições e curadorias seguem, tratar do outro sem, necessariamente, a troca efetiva com esse outro.” (Baker, 2018, p. 2604). No entanto, conforme os itinerários mediacionais junto aos povos indígenas foram sendo construídos, percebeu-se que o nome “Guanabara antes dos cariocas” não fazia sentido e “[...] em conjunto com as demais equipes do MAR (educação, museologia e conservação) começamos a pensar em caminhos para um novo título e, ao final chegamos em Dja Guata Porã: Rio de Janeiro indígena” (Baker, 2018, p.2608).

Segundo Guedes e Bessa (2020), o nome guarani “Dja Guata Porã” (“caminhar bem e caminhar junto” em tradução livre) era empregado anteriormente em referência às reuniões e encontros abertos no MAR para discutir a exposição, e foi sugerido pela curadora indígena, Sandra Benites. Assim, cabe ressaltar a figura de Sandra Benites, indígena do povo Guarani Nhandeva, professora, educadora e curadoria, que além de integrar a equipe curatorial de tal processo, assumiu o papel de mediadora entre o museu e o que denomina de seus “parentes”. No que condiz a esse processo de mediação, de acordo com Guedes e Bessa (2020, p. 98): “(...) sua participação como curadora foi fundamental na costura de um tecido intercultural de diálogos e acordos entre todos os grupos indígenas que participaram da exposição (...)” (Guedes e Bessa, 2020, p. 98).

Assim, para os autores, Sandra Benites [...] foi a principal responsável por conduzir os debates de acordo com a perspectiva indígena, ora trazendo temas importantes e sensíveis a todos os povos (em especial sobre a questão territorial e de demarcação de terras, o preconceito e as dificuldades da vida em aldeia), ora ressaltando universos ligados à sua vivência e história enquanto mulher guarani, professora, que viveu tanto em aldeia, quanto em ambientes urbanos (Guedes; Bessa, 2020, p.98)

Sobre a participação em si, Baker (2018, p. 2606) ressalta ter existido “(...) um intenso jogo de negociações entre curadoria e participantes”, não havendo propriamente uma hierarquia estabelecida, na medida em que todos tinham o igual poder de tomada de decisão:

Em Dja Guata Porã, a hierarquia não existiu de forma tão soberana, a curadoria foi participativa e tinha que negociar não só com os arquitetos e designers, mas com os participantes e os próprios pesquisadores. As decisões eram tomadas em conjunto e, por muitas vezes, através de “votações” em que a opinião da maioria e não da curadoria era a eleita. (Baker, 2018, p. 2609).

No que tange aos desdobramentos e às transformações que a metodologia participativa rendeu ao MAR, Guedes e Bessa ponderam:

O esforço em estabelecer o diálogo e ação com os povos indígenas entre os profissionais do museu, provavelmente foi uma oportunidade única do MAR em modificar suas políticas de pensar e executar exposições. Não é possível, entretanto, assegurar que este modelo será seguido no Museu, como ruptura permanente, estabelecendo um novo *modus operandi* da instituição ao dialogar e incluir novos atores e diferentes perspectivas na criação de linguagens artísticas e museológicas (Guedes e Bessa, 2020, p. 115).

- Inventário Participativo: Pessoas e Memórias, Museu de Arqueologia de Itaipu, 2019

Ressaltando a importância de um museu enraizado em seu território, na cultura e em seus patrimônios locais, na comunidade e em seus indivíduos, o Museu de Arqueologia de Itaipu valeu-se da construção de seu inventário como um instrumento de documentação de bens culturais e sociais. O inventário participativo foi adotado a partir da necessidade identificada pelo Museu de debater, junto à comunidade de pescadores locais e aos moradores de Itaipu de maneira geral, as várias referências culturais desse território.

A partir de discussões, rodas de conversa e cursos promovidos pelo MAI, em parceria com os pescadores e com universidades que já atuavam na região, foi identificado como prioritário para a preservação das memórias locais um projeto de captação de histórias de vida no contexto de um museu cujo nome próprio primeiramente o define como dedicado à arqueologia.

- Programa Sala do Artista Popular, Museu de Folclore Edison Carneiro

A participação dos artistas populares no Museu de Folclore Edison Carneiro (que faz parte do Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional) é observada pela realização de mostras/exposições de curta duração, buscando divulgar e fomentar a comercialização da arte popular. De acordo com Pougy: “O Programa contempla artistas e coletividades envolvidas diretamente com a atividade artesanal. O foco são os detentores de saberes cujas práticas sejam marcos simbólicos de identidades culturais que fazem do Brasil um país diverso.” (Pougy, p. 550). Assim, o museu apresenta interesse pela divulgação e comercialização dos artistas populares devido a percepção da demanda desses artistas, que passam por dificuldades como “acesso à matéria-prima, (...) escoamento da produção e, principalmente, por toda sorte de preconceitos estéticos e culturais” (Pougy, p. 552).

Segundo Pougy, antes das exposições ocorrerem, o museu faz pesquisa de campo etnográfica, documentação fotográfica e levantamento bibliográfico,

com o objetivo de “documentar e socializar, pela edição de catálogos, os processos materiais e simbólicos envolvidos na produção artesanal de cunho tradicional identificados com os portadores desses saberes e fazeres.” (p.550) A inauguração das exposições costuma contar com a presença do artista/artesão ou representantes do grupo. Ademais, o programa busca valorizar e salvaguardar os conhecimentos e técnicas artesanais tradicionais, valorizando o patrimônio cultural imaterial. Pougy afirma que o início do programa se dá pela “articulação entre artistas/artesãos individuais ou coletividades – grupos informais e associações –, organizações não governamentais, instituições públicas e privadas nos níveis federal, municipal e estadual” (p.552). Sendo assim, é possível observar a importância do contato entre o museu e os artistas populares, visto que as ações reverberam no reconhecimento da sociedade e no estímulo da reprodução dos saberes e fazeres tradicionais.

- Acervo Nosso Sagrado, Museu da República

Outro exemplo de prática de participação no contexto latinoamericano é a gestão compartilhada do acervo Nosso Sagrado por lideranças de religiões de matriz africana e o Museu da República. Segundo Versiani (2021, p. 9), a coleção, composta por objetos sagrados da Umbanda e do Candomblé que foram confiscados/aprendidos entre 1891 e 1946 pela polícia do Estado do Rio de Janeiro, é “atravessada pelo racismo que se estruturou na sociedade brasileira como projeto colonialista, imperialista e republicano”.

De acordo com Alves (2019, p. 3-4), os artefatos rituais que compõem este acervo

(...) tinham como objetivo materializar o rearranjo das práticas religiosas africanas em território brasileiro, entretanto, por outro lado, é a partir desta materialização que se configurava a ameaça espiritual vista pela polícia. Ao classificar os objetos e os cultos como uma ameaça espiritual a religião oficial do Estado, e aos costumes europeus, as apreensões tinham como finalidade o sumiço das tradições religiosas afro-brasileiras, ou pelo menos de sua cultura material (Alves, 2019, p. 3-4).

O acervo foi tutelado pelo Museu da Polícia Civil do Estado do Rio de Janeiro com o nome “Museu da Magia Negra”, profundamente marcado por preconceitos. Em 1938, a coleção foi tombada pelo Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional - SPHAN. De acordo com Alves: “O prédio do museu – onde futuramente funcionou o Departamento de Ordem Política e Social (DOPS) - sofreu com incêndios, sumiços de peças e abandonos. Assim, juntamente com a apreensão de novos itens, a coleção foi bastante alterada, sobretudo em sua manutenção” (Alves, 2019, p. 7). E ainda:

A origem do Museu da Polícia Civil se dá partir de um desejo por uma atualização nos estudos da polícia sobre as abordagens a terreiros, e assim montar uma espécie de gabinete de curiosidades, caracterizando uma espécie de museologização do crime, quando se observa o estado da coleção (Corrêa, 2014). Isto é, não havia o interesse de que ali fossem trabalhadas as memórias daqueles

objetos, e sim que fosse um espaço de guarda e coleta daquilo que foi recolhido nas ações policiais (Alves, 2019, p.10)

Durante anos as lideranças de religiões afro-brasileiras buscaram recuperar o acervo, lutando pela “retirada dessas peças do domínio policial, entendendo que as religiões de matrizes africanas sofriam perseguições do poder oficial estabelecido, com base em leis e lógicas racistas e de intolerância religiosa” (Versiani, 2021. p.5). Mas somente nos anos 2000, a partir de avanços da Comissão Estadual da Verdade junto a aproximações entre aquelas lideranças e forças político-partidárias, um novo movimento teve origem, mais tarde sendo chamado Campanha Liberte Nosso Sagrado.

Em 2017 os religiosos liderados por Mãe Meninazinha de Oxum mobilizaram a Campanha Liberte o Nosso Sagrado que visava a restituição do acervo “em favor da memória do povo negro de terreiro, duramente marginalizado e perseguido durante a história do Brasil” (Alves, 2019, p. 7). Após a articulação com alguns museus, houve o compromisso da campanha com o Museu da República visando ressaltar a necessidade da reparação histórica. Mãe Nilce de Iansã, uma das frentes do movimento, enfatiza que a própria comunidade foi quem fez o pedido ao Museu da República para que os objetos ficassem sob guarda da instituição e, além disso, ressaltou a importância da futura exposição das peças, considerando que o museu, em seu compromisso com o ato político, promova, a partir do acervo, a narrativa de educação racial. Assim, a campanha conduziu a transferência do acervo do Museu da Polícia Civil ao Museu da República em 2020. Conforme assinala Versiani:

Tendo em vista que o tratamento do acervo pelo Museu da República busca ser inclusivo, de respeito e divulgação dos saberes religiosos, a gestão compartilhada se institui a partir da premissa de que (...) todas as ações de tratamento museológico tocantes a esse acervo, no Museu da República, vêm ocorrendo no compasso do compromisso com a sua referência cultural. Ou seja, nenhuma ação acontece independentemente da população que vivencia o sagrado no acervo. Por isso, o primeiro passo institucional foi a formação de um Grupo de Trabalho composto por mães e pais de santo para a gestão compartilhada dos cuidados com os objetos. Entre as contribuições já em andamento desse Grupo, por exemplo, está sendo realizada cuidadosa revisão de nomenclaturas adotadas na coleção (Versiani, 2021, p. 8)

Considerações finais

Forjados institucionalmente há cerca de três séculos, os museus foram historicamente movidos e operacionalizados a partir da polarização hierárquica entre um suposto papel e lugar da instituição e outro do público, a partir de uma perspectiva de dominação. Neste enquadramento, configuraram-se a partir de um olhar e *modus operandi* que instauram um conjunto de ações técnicas, na prática muitas vezes estanques, que reifica a separação entre cultura e sociedade, patrimônio e seus usuários; que despolitiza e esvazia simbólica e poeticamente o que hoje reconhecemos como ato de musealizar.

Ao reconhecermos a musealização como “passagem criadora” e os públicos

a partir de seu potencial colaborativo, deliberativo e criativo, capazes de exercer protagonismo em processos de construção de narrativas, é possível operar grandes transformações na relação entre museu e sociedade. A partir do entendimento de que a participação é vereda para tanto, é possível questionar: afinal de contas, como tornar a participação nos museus não apenas uma ação pontual, mas uma política institucional e permanente? Embora possivelmente não haja uma resposta definitiva a esta pergunta, Jenkins e Carpentier (apud Querol, 2016, p.91) fornecem boa pista: “se aprende a participar participando”, indicando não haver prescrição para tal. Neste ponto, Querol complementa: “por isso, na melhor das hipóteses, podemos ter objetivos, projetos, desejos, mas estes não deixarão de ser um alinhavado de ideias que se irão modelando com o caminhar” (Querol, 106, p. 91). Assim, prossegue a autora, é necessário

construir uma pedagogia da prática participativa em cada museu, isto é, um processo de aprendizagem contínuo a partir das experiências que se encontram em curso, de forma a proceder a uma avaliação regular e natural dos processos que permita identificar, por exemplo, os métodos para reforçar ou alargar a comunicação com a população, as causas das quebras participativas ou as ferramentas mais apropriadas em cada caso (Querol, 2016, p. 97).

O horizonte da participação, em especial em disposições, níveis, qualidades e dimensões elevados, exige itinerários construídos por olhares, mentes e corpos descolonizados ou que se proponham a tal; que sejam capazes de flexibilizar ações e relações, reconhecer e validar valores diversos; e que valorizem sujeitos em sua existência individual, comunitária e societária. O caminho se faz ao caminhar..

Referências:

Alderoqui, Silvia. (2015). El museo de los visitantes. *Museologia e Interdisciplinaridade*. N. 7.

Alves, Luiz Gustavo. A situação da “Coleção Magia Negra “ e o cenário dos processos de restituição de objetos. Julho de 2019. Anais da 30ª edição do Simpósio Nacional de História da ANPUH. Recife-PE.

Baker, Julia. Curadoria participativa: o caso da exposição Dja Guata Porã no Museu de Arte do Rio (MAR), In Anais do 27o Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 27o, 2018, São Paulo. Anais do 27o Encontro da Anpap. São Paulo: Universidade Estadual Paulista (UNESP), Instituto de Artes, 2018. p.2600-2611.

Brulon, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista*, 28, p.1-30.

Brulon, Bruno. (2018) Passagens da Museologia: a musealização como caminho, *Museologia e Patrimônio*, 11, p 189-210.

Chagas, Mario. (1999). Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade. *Cadernos de Sociomuseologia*, 13, p. 13-51.

Coelho, Teixeira. (1997). Dicionário crítico de política cultural. São Paulo: Iluminuras.

Cuenca Amigo, Macarena; Zabala Inchaurreaga, Zaloa. (2018) Reflexiones sobre la participacion como co-creacion en el museo. *Her&Mus: Heritage and Museography*, n. 19, p. 122-135.

Cury, Marilia Xavier. (2020). Metamuseologia – reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9, p 129-146.

Cury, Marilia Xavier. (2013). Museu em conexões: Reflexões sobre uma proposta de exposição. *Ciência Da Informação*, 42, p 471-484.

Guedes, Leandro; Bessa, José Ribamar. Curadorias compartilhadas em exposições indígenas: o caso de “Dja Guata Porã” no Museu de Arte do Rio. Espaço Ameríndio, Porto Alegre, v. 14, n. 1, p. 89-117, jan./jul. 2020.

Hooper-Greenhill, Eilean. (2000). Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. *International Journal of Heritage Studies*, v. 6, n.1.

Moraes, Julia Nolasco Leitão de. (2019). Museus e Público(s): a centralidade da relação público(s)–museu nos debates contemporâneos da Museologia. Anais do XX Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Ciência da Informação, SC: ANCIB e UFSC.

Moraes, Julia Nolasco Leitão de. (2021). Horizontes e Itinerários da participação dos públicos nos Museus. *Museologia & Interdisciplinaridade*, v. 10, n. 20, p. 168–190.

Pougy, Elizabeth. Programa sala do artista popular. Museu de Folclore Edison Carneiro Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/ IPHAN – Brasil. PORTADA. Recuperado de <https://ler.letras.up.pt/uploads/ficheiros/10381.pdf>.

Querol, Lorena Sancho. (2016) PARTECIPAR: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus. *Etnicex: revista de estudos etnográficos*, n. 8, p. 83-100.

Versiani, Maria Helena; É nosso sagrado e é história: as lições de um acervo museológico. ANPUH-Brasil -

Cánones académicos en la construcción del héroe en el Museo Histórico Sarmiento

Virginia Fernanda González
Museo Histórico Sarmiento
virginiafernandagonzalez@gmail.com

Resumen

El presente trabajo plantea abordar la problemática del canon, es por ello que se pretende entender sobre la construcción de la figura del “hombre” como centro de poder y civilidad, a partir de que Argentina comienza a configurarse como territorio/nación, que celebra su inclusión en la modernidad y que por tanto significó el hundimiento de la lógica colonial (Mignolo, 2007). Esto encierra una idea de proyección del presente en el pasado en la construcción de las ideas nacionales, donde se busca una especie de homogeneidad que unifique y hermane.

Palabras clave: Canon; Museo Sarmiento; museos; Estado- Nación; hegemonía.

Resumo

O presente trabalho se propõe a abordar a problemática do cânone, por isso se pretende compreender a construção da figura do “homem” como centro de poder e civilidade, a partir da qual a Argentina passa a se configurar como território / nação, que celebra a sua inclusão na modernidade e que, portanto, significou o colapso da lógica colonial (Mignolo, 2007). Esta contém uma ideia de projeção do presente no passado na construção das ideias nacionais, onde se busca uma espécie de homogeneidade que une.

Palavras-chave: Canon; Museu Sarmiento; museus; Estado-nação; hegemonia.

Abstract

This paper refers to the problem of “canon”, through which we try to understand the construction of the figure of “man” as a center of power and civilization, from which Argentina begins to configure itself as a territory/ nation, which celebrates its inclusion in modernity and that therefore meant the collapse of colonial logic (Mignolo, 2007). This contains an idea of projection of the present in the past in the construction of national ideas, where a kind of homogeneity is sought that unifies and twin.

Keywords: canon; Sarmiento Museum; museums; Nation-State; hegemony.

Presentación

Buscamos aquí analizar un espacio consolidado en el discurso hegemónico, como es el Museo Histórico Sarmiento, el hombre que historiza y la imagen que de él se construye. Particularmente nos centraremos en la obra de su nieta Eugenia Belín Sarmiento, conocida como la pintora del sanjuanino. Ella trabajó la imagen de su abuelo bajo determinados cánones europeos, para avalar y proyectar la construcción icónica del futuro prócer. En ese sentido Malosetti, Costa advierte sobre la capacidad de ciertas imágenes de ser veneradas y despertar devoción, dándole a estas un lugar

activo en el entramado social (2013) y por tanto en la conformación de ese artefacto artístico como representativo y canónico.

Por su parte Natalia Majluf (2013), explica que existen determinados contenidos simbólicos que han sido diseñados para representar al Estado- Nación, como es el caso del género del retrato como elemento importante en la configuración de los nuevos territorios.

Es por ello que, a partir de la segunda mitad del siglo XIX, cuando empezaron a conformarse los relatos nacionales, fue importante la construcción del panteón de héroes nacionales o padres fundadores, para de algún modo recuperar figuras de consenso que contribuyeran a la unión nacional.

De qué hablamos cuando hablamos del canon

En palabras de Ana Brzyski (2001), se trata de un vocablo que busca expresar una calidad estándar. Esta estructura ha persistido con una posición de privilegio sobre todo en el canon occidental, regulando de algún modo el sistema cultural de evaluación. Es por ello que el canon ha afectado la producción de sentido, lo cual ha provocado una modificación en los valores simbólicos y económicos de los objetos culturales. Pero lo interesante del análisis de esta autora, es que plantea al canon como un mecanismo de opresión y como un sistema de privilegios y exclusiones a la estructura a partir de la clase, género o interés. Y que además, está fuertemente vinculado con el sistema cultural capitalista y el mercado del arte, es por ello que la función del canon está alineado al concepto de fetichismo y a los mecanismos culturales hegemónicos.

En ese sentido, las apreciaciones de Pollock (2013) respecto del paradigma dominante en la historia del arte de mediados del siglo XIX y comienzos del XX, nos permiten ver cómo de algún modo han constreñido el análisis al estipular lo que es posible o no de discutir en relación con la creación y recepción del arte. Donde la creatividad y las cualidades suprasociales del mundo estético eran fundamentales, en el sentido de genio artístico. En ese panorama una artista mujer como Eugenia Belin, no era considerada como creadora, si no se la concebía asociada a una figura masculina que le abrió el camino, como si se le hubiera dado algo de ese "genio" necesario para poder destacarse.

Por su parte, Walter Mignolo (2000) en el caso de América Latina- nombre que nos identifica con el colonialismo europeo- se forjó una conciencia criolla geopolítica, como una conciencia racial, donde los líderes criollos conformaron la construcción nacional, cuyo fin era ser americanos sin dejar de ser europeos. Aquí la imagen ideológica del mundo moderno se sustentaba en una hegemonía expandida por la clase dominante consolidada a partir de la revolución francesa. Es a partir de esto que podemos decir que aquella imagen hegemónica no es por tanto equivalente a la estructuración social, sino por el contrario el reflejo de un grupo que impone la imagen.

Frente a esto es fundamental el concepto de engrama Warburiano (2010), donde se produce una trama de representaciones en la memoria occidental a partir de la cual se generan determinados constructos, estereotipos, o formas definidas como experiencias emotivas en la memoria.

En esta línea es justificable que los historiadores del arte argentino de principios de siglo XX, hayan trabajado con base en las divisiones y categorías de pintores europeos, sin tener en cuenta los derroteros de cada artista, las particularidades regionales, las yuxtaposiciones artísticas, así como las diferencias en cuanto a género.

Por otra parte, nos son propicias las concepciones teóricas de Clarkn (1981) respecto a los artistas (en este caso Eugenia) y su estrecha vinculación entre la forma artística,

los sistemas de representación vigentes, la tradición estética, las clases sociales y los procesos históricos. Lo cual nos permite visualizar una red de relaciones complejas a la vez de enfrentar forma y contenido.

Y finalmente tomaremos la noción geográfica del arte que plantea Da Costa Kaufmann, lo cual nos servirá para entender cómo el arte ha contribuido, reflejado y asistido al orden político (nacional e imperialista), el cual se tornó el modelo nacionalista dominante dentro de la narrativa histórica, la que a su vez contribuye a reforzar la idea de Estado- Nación fuerte. En ese sentido entidades hegemónicas como el “Museo Histórico Sarmiento”, fueron el campo en que se aplicaron estas perspectivas y visiones canónicas del arte para consolidar un discurso hegemónico claro.

Eugenia, la pintora de un prócer

Eugenia Belin Sarmiento fue hija de Faustina Sarmiento y Jules Belin. A pesar que en las descripciones biográficas de la artista se dice que es argentina, nació en Chile en 1860 y a los 5 años de edad cuando su madre enviudó, se trasladan a San Juan ella, sus 5 hermanos y su madre, a la morada que hoy es el “Museo Casa Natal de Sarmiento”. En aquel lugar, de la mano de sus tías, su madre y abuela, comenzó desde muy pequeña a dibujar y pintar. Su tía (la artista Procesa) fue su maestra por estos años.

Se trataba de un período donde las mujeres que se dedicaban al arte eran poco visibles, aunque Eugenia se destacó desde sus primeras apariciones públicas en comparación con otras aficionadas (Gluzman, 2016). Fue contemporánea de artistas como Julia Wernicke (1860- 1932), María Obligado de Soto y Calvo (1857-1938), Lola Mora (1866- 1936), entre otras.

A partir de la década de 1880 se muda a Buenos Aires, lo cual le permitió moverse en un grupo social más amplio que le permitió desplegar su destreza. Allí tomaría contacto con el pintor italiano José Aguyari (1884) (Martínez, 1979, p. 112), quien le impartió clases en la casa de la calle Cuyo (actualmente Sarmiento entre Libertad y Paraná- donde hoy se ubica la actual Casa de San Juan). Además en ese lugar se llevaban a cabo numerosas reuniones con artistas del momento, lo cual le permitió hacerse conocida y vincularse con el pequeño círculo artístico vigente, aficionados al arte y con un incipiente mercado que estaba surgiendo en Buenos Aires (Baldasarre, 2006). Además residió junto con su hermano Augusto en EEUU y varios países de Europa: como Holanda, Bélgica, Italia y Francia, lugares donde tuvo contacto directo con diversos artistas activos en ese momento.

Eugenia se especializó en el retrato, es conocida como la retratista oficial de Sarmiento, a quien le dedicó una gran cantidad de cuadros, de hecho la pintura que es parte del imaginario en torno a la figura de su abuelo es de su autoría (imagen 1). Incluso Lugones opinó sobre esa obra en “historia de Sarmiento”:

Afortunadamente en pintura hay una obra de mérito: el retrato ejecutado por la señorita Eugenia Belin Sarmiento, nieta del prócer y recientemente adquirido por la presidencia de la República. La mencionada artista había pintado otros por cierto interesantes, pero demasiado superficiales todavía. En este último ha dado al fin con la vida de la mirada y de la piel, que es el abismo de luz limítrofe entre la fotografía y el arte... es el mejor retrato de Sarmiento que conozco (Lugones, 1951, p. 243).

Esta cita es importante porque nos permite visualizar varias líneas en el sentido que estamos aquí tratando. En principio, a diferencia de quienes se dedican a historizar sobre arte, no está su relato impregnado del concepto planteado por Schor (linaje paterno) es decir la figura masculina detrás del gran trabajo de una artista femenina, que permite avalar su desarrollo, sino que habla sobre la destreza de la artista sin atribuirle afiliaciones, pero además deja ver que para poder lograr la intención en el cuadro que describe, debió transitar recurrentemente la figura de su abuelo, es decir una artista que desarrolló la práctica del arte de manera consciente y metódica. Por tanto estamos hablando de una profesional de la disciplina.

Es interesante destacar que Eugenia permaneció soltera, otra transgresión para su época, lo que le dio libertad de pintar durante toda su vida y eso lo evidencia la gran cantidad de cuadros que ejecutó, de los cuales un alto porcentaje se encuentran actualmente en el Museo Histórico Sarmiento.

Nos es propicio plantear aquí que Eugenia, si bien (como expone Gluzman) fue una gran artista que pintó más allá de lo permitido a la mujer en el siglo XIX (es decir flores y frutas), incursionó además en el género del retrato y el desnudo; pero a pesar de ello no pudo escapar a las concepciones de tu tiempo en tanto que sus prácticas artísticas estuvieron ejecutadas a partir de modelos canónicos, con maestros como el italiano Aguyari que la llevaron por ese camino que no rechazó y contribuyó a consolidar por tanto el proceso canónico artístico imperante, donde los sistemas de representación vigentes, permiten visualizar sus concepciones ideológicas (Clark, 1981).

Colección, coleccionismo y museo

Para adentrarnos en este apartado nos es propicio leer las concepciones de Sarmiento respecto de la construcción de monumentos a mediados del siglo XIX, lo que nos permitirá espiar a través de su relato cuáles eran esas concepciones hegemónicas imperantes de las representaciones artísticas.

Nota en el Nacional de 1857:

Las bellas artes son la más viva expresión de nuestro ser, y nos duele no ser lo suficientemente ricos para no añadir a cada templo una cúpula, a cada plaza un obelisco, a cada día fausto, una función cívica, con suspensión del trabajo. Esta es la índole de nuestra raza que se revela más o menos en cada sección de Sud- América. Levántense en Chile estatuas a los hombres que una generación entera fingió olvidar. Créanse escuelas de pintura, arquitectura y dibujo, para dar expresión a ese sentimiento.... es preciso amoldar el sentimiento a las formas que tiene la sanción del gusto comprobado por los siglos. El advenimiento de un artista



**Figura 1: Domingo Faustino Sarmiento.
Autora: Eugenia Belin Sarmiento.
Colección MHS.**

célebre es motivo de legítima satisfacción, por cuanto es el brillo de las artes, el más aparente signo que desde lejos se divisa de la cultura de los pueblos (Sarmiento, 1900, p. 239).

Sarmiento se está refiriendo aquí a un gusto construido a similitud del europeo. Ese gusto europeizante puede verse a lo largo de todas las apreciaciones que él hace sobre el arte en general en varios de sus escritos. Un ejemplo de ello son su libro “viajes” o “recuerdos de provincia”. *Tenemos hoy a Manzoni, pintor de nota, que ha dejado en Chile como en Italia y antes de ahora en Buenos Aires, esos pedazos de lienzos como los de Rafael, muestran las huellas imperecederas que estampó el genio en sus viajes por las ciudades italianas* (Sarmiento, 1900, p. 239).

Para Sarmiento está claro qué adoptar los cánones europeos y específicamente italianos, son fundamentales en el establecimiento canónico artístico y la comparación con Rafael permite constatarlo. Pero lo más trascendente de la apreciación de Sarmiento sobre el pintor, es que lo declara como un cuadro “histórico”.

Es así que a partir de las declaraciones de Sarmiento podemos entender por qué su nieta pintó de ese modo. Por otra parte, que haya tomado clases con un maestro italiano tampoco fue arbitrario, ya que buscaron una figura que pudiera transmitir esas líneas artísticas canónicas imperantes. Recordemos que las mujeres no podían acceder a la Academia de Bellas Artes porque solo eran aceptados los varones.

Ahora bien, no solo el campo artístico contribuyó a la conformación y consolidación del discurso hegemónico, también lo hicieron el coleccionismo y posteriormente los museos.

En nuestro territorio es a partir de 1880 que podemos plantear la aparición y consolidación del coleccionismo privado de obras de arte (Baldasarre, 2006), que no sólo antecedió sino que además influyó en la formación de los primeros museos del país, cuyos patrimonios se formaron en su gran mayoría a partir de donación de obras y “artefactos” pertenecientes a estas colecciones. Es en esas conformaciones que podemos visualizar los cánones imperantes, en este sentido dado por Carol Duncan (2007, p. 12), en cuanto que el establecimiento de los museos sirvió a las necesidades ideológicas de la burguesía en los Estado- Nación emergentes, ofreciendo un nuevo ritual cívico. Es así que estos museos públicos cubrían las necesidades ideológicas de representación de los Estados- Nación emergentes.

Un claro ejemplo de ello fue la creación de la colección del Museo Histórico Sarmiento a partir de la donación realizada en 1911 por el nieto de Domingo Faustino Sarmiento, Augusto Belin Sarmiento al Estado para la concreción de un Museo dedicado a su abuelo. Dentro de aquella apoteósica donación, se encontraba gran cantidad de obras realizadas por Eugenia (113 obras), que la familia atesoraba.

Si bien la obra de Eugenia que se encuentra en el museo es variada, como frutas, flores, paisajes, desnudos y retratos,

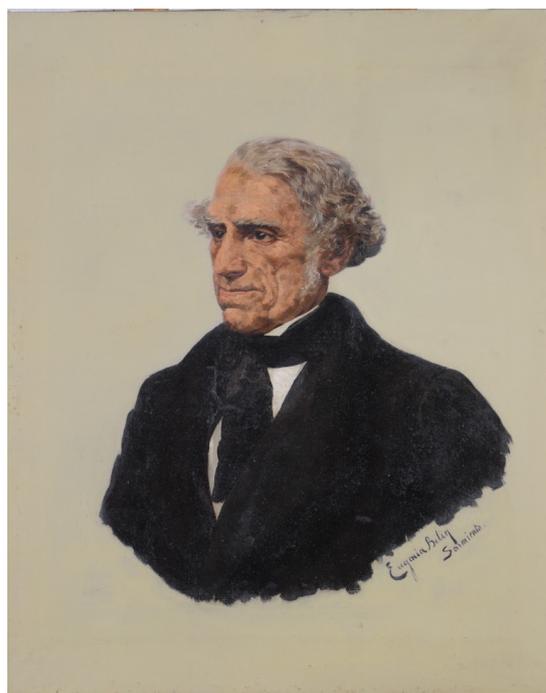


Figura 2: Dalmasio Vélez Sarsfield. Autora: Eugenia Belin Sarmiento. Colección MHS.

puede verse a través de su retratística cómo abordó las figuras de ciertos hombres fundamentales de la vida pública del territorio argentino y así contribuyó a la conformación del relato “oficial” del Estado- Nación (imagen 2).

Es importante tener en cuenta que la intención de construcción de la memoria nacional, implica dar una perspectiva y encontrar una fuente de autenticación para el presente. En ello, la determinación de los héroes de la nación, fue clave para validar una interpretación de la historia nacional, en un momento y tiempo determinado, como plantean Cassirer y Kant. Pero no podemos negar, que esa construcción de identidad nacional, pertenencia e historia, implica inevitablemente pararse desde una ideología determinada, con ciertos valores de carácter nacional y validando un determinado imaginario, en el sentido dado por Mignolo, donde se trata de una construcción simbólica mediante la cual una comunidad (racial, nacional, imperial, sexual, etc.) se define a sí misma. Ese imaginario forma una estructura de diferenciación entre lo simbólico y lo real (200055). Por tanto escribir historia, e interpretarla, significa plantear determinados intereses y valores, los cuales pretenden legitimar a partir del pasado la posición actual.

Es con base en esta necesidad, qué en Argentina se buscaron pensadores y escritores nacionales que validaran este proceso, como: Mariano Moreno, Domingo Faustino Sarmiento, Juan Bautista Alberdi, Esteban Echeverría, José Ingenieros y Leopoldo Lugones. A partir de aquí se puede hablar de un nosotros y un ellos y en este sentido Noé Jitrik, plantea la idea de la conformación de una conciencia cultural autónoma que hizo una síntesis entre lo europeo y lo nacional americano, otra vez también desde una perspectiva mignoliana. Por tanto lo europeo se incluye en el paradigma de conformación de lo nacional, que sería el objeto de la manera de ver y no necesariamente una esencia, sino ese conjunto de experiencias que dan forma a una historia y generan una problemática (Jitrik, 1982, p. 27).

En esta conformación del ser nacional la historia escrita sería elemental, para ello se generaron una serie de figuras históricas que permitieron establecer un discurso oficial. En este sentido Bartolomé Mitre, fue el fundador de una nueva historiografía argentina, que se caracterizó, como plantea Halperín Donghi, por una seriedad erudita y objetividad científica hasta entonces ausentes (Donghi, 1996, p. 57). Pero que inevitablemente se basaba en una concepción canónica de la presentación de la historia y qué estaría estéticamente representada por artistas como Eugenia Belin, que contribuyeron a consolidar ese discurso hegemónico desde la visualidad.

Una vez finalizado el siglo XIX, el país comenzó a buscar la conformación de su identidad como nación, para ello debía generar una serie de figuras históricas que permitieran establecer un discurso oficial. En este sentido los museos se transformaron en espacios de legitimación y sacralidad, donde esas figuras representativas, aunque cercanas permitirían en ese espacio y tiempo determinados explicar el pasado augurando un futuro de grandeza. En estas concepciones, el canon tiene un papel fundamental, ya que expresa el poder en las relaciones sociales. Pero pensemos que según Brzyski, el canon es simplemente una función de pensamiento, en los términos de tradiciones e historias narrativas (Brzyski, 2001, p. 2).

En este sentido, según plantea Romero, para el nuevo estado argentino era necesario “hacer a los argentinos” (Romero, 2016, p. 5). A partir de 1853, se buscó integrar identidades diversas de salteños, cuyanos, correntinos y porteños en una común, para poder perfilar así la nacionalidad, una búsqueda que sería difícil, pero no de la complejidad que se acercaba. A finales del siglo XIX el panorama cambió, ya que grandes masas inmigratorias irrumpieron, modificando la conformación social que a pesar de contener localismos era el nosotros, frente a ellos, que planteó Jitrik. El plan era entonces trabajar desde las bases educacionales, donde la enseñanza de la historia fuera la punta de flecha y que además se constituyeran señales que

permitirían darle forma al sentido de pertenencia local. Entonces era importante el establecimiento de manifestaciones públicas del civismo, la constitución del panteón de los próceres, la organización del ceremonial patriótico, la conformación de museos nacionales y retratos que mostraran los rostros de aquellos “hombres épicos”. Todos estos elementos en conjunto dieron forma y avalaron el discurso hegemónico planteado. Lo cual fue cristalizado y consolidado en el centenario de 1910. En el cual figuras como artistas por un lado y escritores por otro tuvieron gran protagonismo, en este último caso Leopoldo Lugones o Ricardo Rojas fueron centrales.

En el caso de Lugones, ya en el prefacio se puede leer el objetivo de magnificencia que se busca:

Mi propósito es hacer el estudio del personaje, apreciando en su magnífica multiplicidad, semejante caso único del hombre de genio en nuestro país.

Porque se trata ante todo de glorificar a Sarmiento. Es este el objeto del encargo que me ha dado el señor Presidente del Consejo Nacional de Educación, Doctor Don José Ramos Mexía, a cuya distinción quiero responder (Lugones, 1911, p. 7-8).

Debemos destacar además en todo este proceso de enaltecimiento a Sarmiento, el importante trabajo que llevaron adelante sus nietos Eugenia a partir de la consolidación de la imagen y Augusto quien, entre otras cosas, editó las obras completas de su abuelo y se encargó de promover la conformación de un museo en su honor, pero además colaboró mucho con Lugones en la elaboración de su libro “Historia de Sarmiento”.

Lo antes mencionados nos permite entender que sucedía a comienzos a fines del siglo XIX y comienzos del XX respecto de la conformación del Estado-Nación y la necesidad que existía de tener un discurso nacional, frente al desestructurante afuera, donde los museos fueron parte elemental en esa construcción del ser nacional y por tanto parte de las políticas imperantes.

En ese sentido Malosetti Costa, plantea que en las últimas décadas del siglo XIX, a partir de la conformación de los relatos nacionales, se buscaba establecer imágenes canónicas, la identificación era posible a través de la imagen de su rostro (Malosetti, 2013, p. 11). Respecto de la figura de Sarmiento, el cuadro pintado por su nieta Eugenia Belin (imagen 1) fue fundamental en esa construcción, ya que en el rostro se buscaron esos valores e ideas donde la verdad era fundamental.

Conclusiones

A partir de este pequeño análisis hemos intentado atender temas asociados a la consolidación de los discursos hegemónicos en torno a la producción artística en nuestro territorio a fines del siglo XIX y comienzos del XX.

Hemos buscado dilucidar cómo las obras artísticas se transformaron en testimonio de un pasado glorioso, construido por hombres intachables, cuyos retratos (elaborados a partir de determinados cánones artísticos europeos) hoy son parte del patrimonio nacional y que dan cuenta (o pretenden dar) de la fuerza del Estado- Nación.

Es necesario tener presente en este proceso de consolidación discursiva hegemónica, los planteamientos asociados a la conciencia criolla geo-política (entendida como conciencia racial) son fundamentales en esa construcción. Es así que esa representatividad del Estado-Nación se justifica a partir de determinados contenidos simbólicos. Es en esa línea de pensamiento que se refuerza la capacidad de ciertas imágenes de despertar devoción, dándole así relevancia a esos objetos

artísticos canónicos que han sido cruciales para poder leer y analizar a contrapelo una historia “oficial” que aún es parte de los relatos de las instituciones museológicas públicas, anclados en concepciones por momentos asociadas con teorías positivistas entre las cuales el Museo Histórico Sarmiento y la pintora Eugenia Belin (cuyas obras resguarda ese museo), son parte inseparable de ese engranaje en el relato imperante, que continúa afirmando que sólo un determinado grupo selecto ha sido capaz de producir un viraje modernizador y de progreso en el rumbo de un territorio.

Referencias:

- Baldasarre, María Isabel. (2006). Los dueños del arte. Coleccionismo y consumo cultural en Buenos Aires. Buenos Aires: Edhasa.
- Bryski, Ana (ed.) (2001). *Partisan Canons*, Durham y Londres: Duke University Press.
- Clark, Timothy. (1981). Sobre la historia social del arte, en *Imagen del pueblo. Gustave Courbet y la Revolución de 1848*. Barcelona: Gustavo Gili.
- Duncan, Carol. (2007). *Rituales de civilización*. Murcia: Nausicaa.
- Gombrich, Ernest. (1997). Objetivos y límites de la iconografía, en Richard Woodfield Gombrich *Esencial*. Madrid: Editorial Debate.
- Gluzman, Georgina. (2015). *Mujeres y artes en la Buenos Aires del siglo XIX. Prácticas y discursos Vol. 1. Tesis de Doctorado*. Buenos Aires: Facultad de Filosofía y Letras.
- Halperin Donghi, Tulio (1996). *Mitre y la formulación de una historia nacional para la Argentina*. Tandil: Anuario del EHS.
- Jithik, Noé. (1982). *La memoria compartida*. México D.F.: Biblioteca Universidad Veracruzana.
- Maliosetti, Laura. (2000). Una historia de fantasmas. Artistas plásticas de la generación del ochenta en Buenos Aires, en *Voces en conflicto, espacios en disputa*. VI Jornadas de Historia de las Mujeres y I Congreso Iberoamericano de Estudios de las Mujeres y de Género. Buenos Aires: Instituto Interdisciplinario de Estudios de Género, Universidad de Buenos Aires.
- _____. (2013). El retrato de José Gervasio Artigas: un ícono nacional. *Revista CONICET Digital*. Recuperado de https://ri.conicet.gov.ar/bitstream/handle/11336/27268/CONICET_Digital_Nro.a731edc9-153e-4dc0-a94c-43c7891fb3f0_B.pdf?sequence=5&isAllowed=y.
- _____. (2001). *Los primeros modernos. Arte y sociedad en Buenos Aires a fines del siglo XIX*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Majluf, Natalia. (2013). De cómo reemplazar a un rey: retrato, visualidad y poder en la crisis de la independencia (1808-1830). *Histórica*, 37(1). Recuperado de <http://revistas.pucp.edu.pe/index.php/historica/article/view/7642>.
- Mignolo, Walter. (2007). *La idea de América Latina. La herida colonial y la opción descolonial*. Barcelona: Gedisa. [selección].
- _____. (2000). *La colonialidad a lo largo y a lo ancho: el Hemisferio*

occidental en el horizonte colonial de la modernidad, en LANDER, Edgardo. (ed.) La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. *Perspectivas latinoamericanas*. Buenos Aires: CLASCO.

Pollock, Griselda. 2013. Intervenciones feministas en las historias del arte. Una introducción en *Visión y diferencia. Feminismo, feminidad e historias del arte*. Buenos Aires: Fiordo.

Romero, Luis Alberto. (2016). La idea nacionalista en Argentina Conferencia. Buenos Aires: Academia Nacional de Ciencias Morales y Políticas.

Schor, Mira. (2018). Perspectives feministes a la història de l'art, Ressenya de "Linaje Paterno" i "Autoridad y Aprendizaje. Recuperado de <https://perspectivesfeministesart.wordpress.com/2018/03/06/ressenya-de-linaje-paterno-i-autoridad-y-aprendizaje-de-mira-schor/>.

Warburg, Aby. (2010). Atlas Mnemosyne. Madrid: Akal.

Patrimônio Natural e o Repensar das Relações Entre “Nós e Ela”

Bianca Cristina Ribeiro Vicente.
Museu Paraense Emílio Goeldi.
biancacristnarv@gmail.com

Sue Anne Regina Ferreira da Costa
Universidade Federal do Pará
sue.costa@gmail.com

Resumen:

Vivimos en medio de una crisis ambiental, reforzada por cierta lógica cultural imperante, capitalista y colonialista, que separa humanidad y naturaleza, para considerar al ser humano como protagonista universal, sometiendo al planeta y a las demás especies a sus necesidades/ quiere. En este punto, debemos reflexionar sobre el papel del Patrimonio y la Museología para este tema. Con ello, este trabajo busca discutir, a partir del concepto de patrimonio natural y del contexto de construcción de la relación entre los seres humanos y la naturaleza, o “nosotros y ella”, la posibilidad de repensar tal interconexión a través de cuestiones y epistemologías distintas a las hegemónicas. porque se sustentan en perspectivas unificadoras y no segregantes. A través del análisis de la valoración de la naturaleza y la construcción de su relación como patrimonio, se propone buscar otros caminos para construir las bases del pensamiento patrimonial sobre el tema

Palabras clave: Patrimonio natural; Naturaleza; Museología.

Resumo:

Vivemos em meio a uma crise ambiental, reforçada por certa lógica cultural vigente, capitalista e colonialista, que aparta humanidade e natureza, de maneira a considerar o ser humano como protagonista universal, subjugando o planeta e outras espécies às suas necessidades/vontades. Nesse momento, devemos refletir qual o papel do Patrimônio e a Museologia para esta questão. Com isso, este trabalho busca discutir, a partir do conceito de patrimônio natural e do contexto de construção da relação entre seres humanos e natureza, ou “nós e ela”, a possibilidade de repensar tal interligação através de questionamentos e epistemologias distintas das hegemônicas, pois são amparadas em perspectivas unificadoras e não segregadoras. Através da análise da valoração da natureza e da construção da relação desta como patrimônio, propõem-se buscar outras maneiras de construir as bases do pensamento patrimonial acerca do tema.

Palavras-chave: Patrimônio Natural; Natureza; Museologia.

Abstract

We live in the midst of an environmental crisis, reinforced by a certain prevailing cultural logic, capitalist and colonialist, which separates humanity and nature, in order to consider the human being as a universal protagonist, subjugating the planet and other species to their needs/wants. At this point, we must reflect on the role of Heritage and Museology for this issue. With this, this work seeks to discuss, from the concept of natural heritage and the context of construction of the relationship between human

beings and nature, or “us and her”, the possibility of rethinking such interconnection through questions and epistemologies that are different from the hegemonic ones, because they are supported by unifying and non-segregating perspectives. Through the analysis of the valuation of nature and the construction of its relationship as heritage, it is proposed to seek other ways to build the foundations of heritage thinking on the subject.

Keyword: Natural Heritage; Nature; Museology.

Introdução

Uma das principais questões do século é a ambiental, e todas as crises decorrentes do desequilíbrio dos sistemas naturais, estimulados, produzidos e acelerados pelos seres humanos. Esse tema relacionado à relação entre natureza e humanidade não é e nem pode ser gerador de reflexões em apenas uma ou poucas áreas do conhecimento, todas são diretamente afetadas por ele e devem ter algo a acrescentar acerca desta problemática, em que a culminância, apontam os estudos recentes, são impactos irreversíveis na dinâmica do clima e, conseqüentemente, no viver das espécies no planeta. Portanto, a Museologia e demais Ciências do Patrimônio também devem ser capazes de abordá-la de forma crítica e consciente. Sendo assim, este trabalho busca discutir, a partir do conceito de patrimônio natural e do contexto de construção da relação entre seres humanos e natureza, ou “nós e ela”, a possibilidade de repensar tal interligação através de questionamentos e epistemologias distintas das lógicas vigentes de narrativas e prioridades discursivas em museus e/ou espaços do patrimônio.

Algumas reflexões são apresentadas a partir do objetivo geral de sensibilizar as instituições museológicas, considerando seu papel fundamental na sociedade para construção de narrativas coletivas, com relação aos discursos que embasam a musealização do patrimônio natural. Para tal, questiona-se como pensar a natureza como um outro se somos parte dela? Como compreender que a crise ambiental, se é, acima de tudo, uma crise da cultura humana? Como a Museologia e as Ciências do Patrimônio contribuem para a manutenção ou modificação desses discursos? Essas não são respostas simples e nem pretendem ser esgotadas neste trabalho. Porém, propõem-se essa discussão do repensar em como a Museologia e as Ciências do Patrimônio têm trabalhado certos tópicos a partir do patrimônio natural, mesmo entendendo as limitações que o próprio conceito traz, pressupondo delimitações.

Tal questionamento busca instigar um repensar a estrutura na qual os museus ainda estão, muitas vezes, vinculados, tendo mentalidade colonialista não apenas no âmbito social (Brulon, 2020), como também em sua abordagem acerca da natureza, corroborando para a valoração da mesma a partir de critérios antropocêntricos.

A Museologia sempre buscou analisar a relação entre Nós e o Outro, seja como se propõe o fato museal, seja como se observa nas galerias dos museus, ao tentar o distanciamento de seu objeto de estudo para melhor compreendê-lo, passa por “objetificar” o que não necessariamente é objeto. Essa ação acontece em diferentes vertentes, mas, aqui, busca-se enfatizar o que acontece quando a natureza é o “outro”.

Através dos conhecimentos científicos, os métodos e teorias, o mundo natural passou a ser um ente a parte do ser humano. Quando a natureza se torna diferente da humanidade, passamos a tratá-la dessa forma apartada, e isso pode ser fortemente prejudicial a todos nós. Isto se torna relevante no momento atual, haja vista as urgências

ecológicas e o fato do museu, para além de suas diversas funções, ser uma instituição com papel social fundamental na construção do conhecimento e reflexão sobre nossa realidade.

Como ponto de partida, é necessário o entendimento acerca do patrimônio natural. Essa classificação de patrimônio pode ser entendida como uma categoria valorativa de aspectos da natureza, tendo a perspectiva da cultura e do patrimônio como marco de caracterização, ainda que não desconsidere os aspectos ecológicos de preservação da natureza (Leal, 2020, p. 12). Tal categoria é assim conceituada e aplicada a partir de critérios culturais, atribuídos ao natural, especialmente, a valores relacionados ao considerado relevante pela humanidade, seja por aspectos ecológicos, paisagísticos, estéticos, históricos ou de valor simbólico para alguns grupos de pessoas.

Entretanto, o patrimônio natural está envolto em aspectos que transcendem a conceituação da esfera patrimonial e inserem-se na discussão de uma relação profunda, que envolve a natureza e os seres humanos como partes da mesma coisa e, ao mesmo tempo, colocadas como entes separados, constituindo, assim, um vínculo basilar. Por exemplo, os elementos químicos, como cálcio e fósforo que formam nosso esqueleto, assim como a água presente no sangue, são matérias planetárias, porém é concomitantemente atroz, pois não há desenvolvimento de cultura material, sem a utilização desses mesmos materiais, ou seja, somos e usamos, inevitavelmente, o planeta. Para melhor discorrer sobre tal relação, serão analisados os aspectos históricos e ideológicos acerca da questão, com enfoque nas discussões patrimoniais e, especificamente, no que concerne aos museus e à Museologia.

Correntes de pensamento sobre a natureza

Não há como negar que, de forma global, dentro de uma organização capitalista, a visão sobre a natureza é assim primordialmente utilitarista. Impõe-se a ela um lugar de servidor do ser humano e automaticamente pertencente a este. Entretanto, mostrando-se limitada e altamente prejudicada por essa visão, a preservação da natureza entrou em debates ecológicos que permeiam até hoje. Tais debates são alimentados a partir de diferentes concepções acerca dos valores que a natureza pode receber, em especial, nos países que passaram/passam pelo processo de colonização. A partir de Gudynas (2019), podemos destacar as quatro principais correntes sobre as quais se discorrerá em seguida. Essas correntes têm marcos temporais recentes e são organizadas dessa forma para melhor entendimento dos movimentos ecológicos, econômicos e sociais referentes a essa temática.

Primeiramente, há aqueles que colocam o valor a partir da importância de pensar nas futuras gerações. Essa corrente, que aflorou a partir da década de 1980, traz o discurso pautado no que pode vir a ser necessário àqueles que ainda virão e como as ações atuais sobre a natureza os afetarão, ou seja, trouxe a perspectiva de preservar a natureza e seus recursos, considerando as futuras gerações, o que seria deixado a elas, reforçando compreensões, como: herança, patrimônio, legado e, conseqüentemente, posse (Gudynas, 2019).

Uma segunda corrente tem como destaque os valores ecológicos, pautada na abordagem de que cada ser vivo tem sua importância e são insubstituíveis no conjunto de acontecimentos para a manutenção da vida. Entretanto, ainda há, nessa vertente, uma tendência de pautar esse valor em questões econômicas, trazendo a relação custo-benefício como justificativa para ações de conservação ambiental. Portanto, ainda que permita uma perspectiva relacional, atrela-se o benefício para a própria humanidade como fortalecedor desta perspectiva (idem).

A terceira corrente traz a noção de que a natureza é mais do que seu valor mercadológico, ou mesmo ecológico, ela possui mais valores, como o estético, o histórico, o cultural, o religioso, entre outros, considerando a multiculturalidade presente na América Latina. E, com isso, a natureza ganha funcionalidade (materialidade) e interpretação (imaterialidade), transformando-se, também, em discurso, ou seja, o patrimônio natural, portanto, pode ser encontrado nessa terceira corrente (Gudynas, 2019, p. 29).

Estas três primeiras correntes são mais visadas e utilizadas nos debates internacionais acerca da preservação da natureza, porém não se pode deixar de destacar que todas são pautadas na concepção do uso da natureza pelo ser humano, ou seja, um valor que considera nossa prioridade de utilização do planeta sobre as demais espécies. Apesar da terceira corrente e o próprio patrimônio natural colocarem a natureza em pressuposto de valor que não está diretamente vinculado à sua importância para a economia, ainda assim, o valor da natureza é dado estritamente pela sua utilidade subjetiva à humanidade, descartando-se seu valor intrínseco. Esta é uma das questões defendidas por uma quarta corrente, a biocêntrica, que tem a natureza como valor por ela mesma, o que traz diversas outras discussões éticas sobre o assunto (Lourenço, 2019). Essa quarta corrente discute a natureza a partir de valores intrínsecos dessa, ou seja, assumindo a natureza com um valor inerente ao seu, independente dos usos que possa oferecer aos humanos (Gudynas, 2019).

Sendo assim, analisaremos a terceira corrente, especialmente discutida neste trabalho a partir do patrimônio natural, por considerarmos a que mais se aproxima da inclusão de perspectivas que abrem espaços para o diálogo entre diferentes culturas. Todavia, buscaremos entender como a natureza é concebida dentro do discurso patrimonial em diferentes vertentes, haja vista ser inegável a presença desse elemento tanto nas políticas patrimoniais, quanto nas práticas.

Dos gabinetes de curiosidades ao Patrimônio Natural: a natureza como patrimônio

A necessidade de interação com os demais seres vivos é algo perceptível desde o início da vida humana, mas a forma como é feita difere em cada cultura. Sendo assim, essa relação não é uniforme, nem mesmo possui um único ponto de partida, não sendo a curiosidade do ser humano pelo mundo que o cerca algo recente. Podemos observar uma primeira tendência concreta de acumular e classificar os elementos externos da natureza, dentro da cultura ocidental de viés europeu, a partir da qual se expandiu aos locais e culturas colonizados política e culturalmente. É a partir desse recorte que o tema será abordado neste trabalho.

Desde uma concepção bíblica ao sistema de Lineu, para classificar e nomear as espécies e, até hoje, com as pesquisas e também a exploração ambiental, foram criadas as narrativas e legitimações acerca da dominação humana sobre a natureza. O discurso patrimonial sobre a natureza, iniciado, principalmente, a partir dos gabinetes de curiosidades (Loureiro, 2003) e, especialmente, consolidados com o surgimento dos museus de história natural (Lopes, 1998), também contribuiu para essa lógica de separação e dominação sobre a natureza e, não há como negar que os efeitos causados por essa relação já demonstram a urgência de novos paradigmas sobre esse relacionar.

Interligado a essa rede de valores que interferem diretamente na forma que lidamos com a natureza, há a maneira de nos relacionarmos com ela, a partir da lógica capitalista ocidental, a qual pressupõe o entendimento predominante de que nós, os

seres humanos, somos apartados da natureza. Esse distanciamento, feito através de uma longa construção histórico-social, permitiu e legitimou essa relação utilitarista feita entre humanos e o restante de seres vivos e recursos naturais. Nós os classificamos e os possuímos enquanto valor, sendo, então, a nós imputada a atribuição de usufruir e decidir o destino de tudo através dessa lógica colonialista, ou seja, o valor da natureza está diretamente ligado ao que esta pode “servir” aos seres humanos.

Um dos principais conectores entre a natureza como ente externo e o contexto patrimonial e dos museus foi a história natural. O princípio do estudo da natureza, enquanto reunião de seres vivos e não vivos, vem de interesse prático, a sobrevivência e a busca de melhores condições de alimentação e modos de viver. Thomas (2010, p.35), coloca que, no primeiro momento, o interesse que levou aos estudos de história natural foi de “identificar os usos e virtudes das plantas, essencialmente para a medicina, mas também para a culinária e a manufatura”. Entretanto, tal interesse se expande e gera diferentes formas de aprofundamento do conhecer, do guardar, do estudar, do explorar e mesmo do proteger os meios naturais, com isso, criamos diversidades simbólicas e, até mesmo, materiais (ex. vegetais transgênicos), descartando, em muitos casos, os efeitos de práticas em larga escala e a sustentabilidade das soluções, como em alguns casos de utilização total de espécies naturais, ou mesmo, degradação de ecossistemas para fins comerciais.

A emergência no século XXI, da história natural é também fortemente atrelada aos acontecimentos políticos que levaram os europeus a buscarem conhecer e dominar outros continentes a partir do século XV, através dos quais podemos destacar o surgimento de locais conhecidos como gabinetes de curiosidades. Tidos como precursores do que hoje entendemos por museus, os gabinetes de curiosidades foram coleções formadas, principalmente, no início da Era Moderna, com as expedições de conquista e exploração colonial.

Com os gabinetes de curiosidades na Europa, ainda no século XVIII, a primazia da racionalidade do homem moderno produzia uma mudança de perspectiva sobre o mundo natural que marcava a relação humana com a realidade, enfatizando materialmente a separação entre sujeito e objeto preconizada pelo pensamento filosófico ocidental (Brulon, 2020, p. 5).

Essa separação entre sujeito e objeto, e a forma de se relacionar com a realidade também viria a ser tão cara às balizas que dariam início à reflexão da própria Museologia e aos princípios epistemológicos sobre seu objeto de estudo. Entretanto, para além de áreas de estudo, esse momento marcaria o princípio da consolidação da relação de separação e superioridade dos seres humanos sobre os demais elementos da natureza, bem como sua posição de conhecedor e classificador.

A própria organização das coleções presentes nos gabinetes mostra uma tentativa de separar estruturas de conhecimento sobre o mundo material que estava sendo possuído e classificado pelos reis, nobres, senhores de posses e aqueles que tinham condições de manter e enrobustecer esses gabinetes. A divisão usual, observada nessas coleções, era entre *Naturalia e Mirabilia*, estando presentes na *Naturalia* os espécimes e exemplares dos reinos animal, vegetal e mineral, sendo a com maior quantidade de exemplares (Possas, 2013).

Muito desse pensamento e o próprio ato de colecionar começaram a ter novos panoramas a partir do pensamento iluminista, e o surgimento de academias, que levou a discussão e pesquisas buscando racionalizar os processos de enxergar o mundo

ao redor e, conseqüentemente, as coleções especializadas (Bloom, 2003, p.107). Assim, começou-se a buscar maneiras metódicas de classificação da natureza, e logo, surgiram textos como *Histoire Naturelle* do conde de Buffon (1707-1788) e o sistema que se consagrou na Ciência moderna, o de Carl Lineu (1707-1778). A partir desse momento, a visão sobre a natureza passou a ser gradativamente mais sistemática:

O objetivo agora era colocar tudo numa ordem de coisas, em seu devido lugar dentro de um grande sistema, capaz, pelo menos potencialmente, de absorver tudo que existia na terra e nos céus. A natureza se submetia à classificação definitiva [...]. A mente científica finalmente estava equipada para dominar a ordem das coisas (Bloom, 2003, p.110).

O primeiro museu, surgido no fim do século XVII, foi originado de uma coleção particular formada por lorde Tradescant e doada à Universidade de Oxford por Elias Ashmolean, a partir do qual se nomeia o Ashmolean Museum. Juntamente com a abertura deste museu, foi inaugurado o curso de História Natural, pautado na visão de Francis Bacon (Gob & Drouguet, 2014, p. 30). Esse filósofo inglês defendia, em seu discurso, a relação entre seres humanos e natureza a partir da dominação daqueles sobre esta. Tais concepções, tanto do museu quanto do curso, vieram permeadas de ideias iluministas, e isso se edificou ao longo da história dos museus de História Natural, e todo o sistema que nos legaria a relação sob o viés científico que, ainda hoje, é possível observar.

Atualmente, os museus de história natural ainda se mantêm empenhados na coleta, classificação, conservação e estudo dos diferentes elementos da natureza, buscando manter como objetivos:

- *Crear y conservar colecciones de ciencias naturales;*
- *Dirigir investigaciones e interpretar sus resultados;*
- *Apoyar los procesos de la ciencia y la conservación biológica;*
- *Mejorar la comprensión y la sensibilización respecto al mundo natural por parte del público;*
- *Colaborar con el público para que puedan interpretar por sí mismos el patrimonio natural que se encuentra en los museos y en la naturaleza (International Council of Museums [ICOM], 2013).*

Todavia, essa natureza vem a ser pensada para além de coleções, uma paisagem, um rio ou uma montanha, representantes da realidade tão cara para discursos museológicos é inalcançável de ser explicada dentro da complexidade de organização dos sistemas naturais, para tal, como método de apresentação, precisam ser simplificados e reinterpretados a partir de uma lógica narrativa. Por exemplo, já concebemos sistemas de comunicação entre plantas a partir da interação com fungos em micélios subterrâneos, e estudos aprofundando este tema são recentes (Karban, 2008), e seus resultados expandiram nossas habilidades de interpretar ecossistemas florestais, e também os aproximou de leituras tradicionais como dos indígenas yanomamis brasileiros, que já partiam da lógica de uma floresta que está viva e se comunicando com todos os seres pertencentes e originados desta, incluindo os humanos (Kopenawa e Albert, 2015).

Portanto, para além dos museus, a esfera patrimonial criou meios de se adequar e estabeleceu o patrimônio natural, discussão que se apresenta cada vez mais forte a

partir da segunda metade do século XX. Um dos documentos de grande relevância é a Convenção para a proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural, decorrente da Conferência Geral da Organização das Nações Unidas para a Educação, Ciência e Cultura (UNESCO) (1972). Esse documento destaca o conceito de patrimônio natural através dos seguintes elementos:

Os monumentos naturais constituídos por formações físicas e biológicas ou por grupos de tais formações com valor universal excepcional do ponto de vista estético ou científico;
As formações geológicas e fisiográficas e as zonas estritamente delimitadas que constituem habitat de espécies animais e vegetais ameaçadas, com valor universal excepcional do ponto de vista da ciência ou da conservação; Os locais de interesse naturais ou zonas naturais estritamente delimitadas, com valor universal excepcional do ponto de vista a ciência, conservação ou beleza natural (UNESCO, 1972).

Os principais elementos que podemos destacar sobre o valor da natureza, no conceito em destaque, são os aspectos estéticos, científicos e de relevância para a conservação. Portanto, conforme já citado, tal maneira de valorar a natureza se circunscreve no âmbito de discussões de uma terceira corrente de pensamento acerca da natureza e de seus valores, entendendo a natureza para além de seu valor econômico e destacando aspectos culturais, sociais, religiosos e mesmo estéticos. Este avanço é fundamental para observar a natureza como além de recursos à disposição de uso, mas ainda não permite a diminuição do distanciamento criado em seres humanos e a natureza. Ainda permanece Ela e Nós.

Ela e Nós: Natureza, Patrimônio e Museologia

O mundo está em crise. Pablo Solón (2019, p.10) defende que vivemos uma crise sistêmica que só pode ser resolvida com alternativas sistêmicas. O mesmo autor pontua que a crise ambiental não é o problema, mas é uma parte dentro de um todo que engloba as crises econômica, social, geopolítica, institucional e civilizatória, e sendo uma questão conjunta, a resolução também deve ser diversa. E são nos momentos de crise que as ciências devem refletir sobre seus papéis. Retornamos, então, à questão de como a Museologia e as Ciências do Patrimônio contribuem para a manutenção ou modificação das problemáticas que nos levam a esta crise.

As ciências, voltadas às questões patrimoniais, não estão alheias à relevância de refletir acerca da natureza. Não à toa, há definições de patrimônio natural e mesmo discussões acerca de patrimônio meio ambiente. Ambas extremamente relevantes e um avanço em termos de reconhecer a necessidade de ter em conta esse fator. Entretanto, a visão acerca dessas definições ainda são um olhar distanciado. A natureza como um agente à parte, subjugado pelas escolhas, classificações, critérios que fortalecem a ruptura e distanciamento entre Nós e Ela.

Há de se fazer a analogia entre essa relação e o colonialismo, pois é inegável os mesmos padrões relacionais entre os polos criados - humano e natureza -, obtendo-se uma hierarquia e uma função utilitarista de dominação. A Museologia dentro deste contexto busca cada vez mais se pautar em uma descolonização de sua teoria e também sua prática. Podemos apontar, desde os diálogos acerca de museu integral, tendo a Declaração de Santiago (1972) como um marco para pensar novas relações que ainda integram movimentos da Nova Museologia.

Quase meio século depois, muitas mudanças foram observadas: ecomuseus, museus comunitários, pontos de memória, diálogos da museologia social, e outros movimentos. Estes ocorrem na contramão dos princípios colonialistas que regularam – e, em muitos casos, ainda regulam – o cenário museológico. Se a relação Museologia e sociedade conseguiu modificar através de um forte impulso nas práticas sociais, não podemos dizer o mesmo em relação à dicotomia cultura e natureza. Se o século XX foi o momento de pensar mais no patrimônio e na sociedade, o século XXI apresenta, além disso, outras demandas urgentes: repensar nossa relação com a natureza, para repensarmos nossas formas de existir no planeta.

Outrossim, não se propõe afirmar que nada foi feito, que as teorias não trazem diálogos nesse sentido e que a prática museológica não reflete a importância da sustentabilidade, responsabilidade social sobre as ações ao meio ambiente. Entretanto, ainda há uma defasagem com relação a nossa atual situação e as teorias em destaque nas Ciências do Patrimônio, em especial a Museologia, e mesmo das práticas encontradas nos museus.

A Museologia, enquanto campo de conhecimento, traz diferentes narrativas sobre a relação sociedade e a realidade constituída por ela e na qual atua e existe. A partir do fato museal ou museológico definido como a “relação profunda entre o homem, sujeito que conhece, e o objeto, parte de uma realidade da qual o homem participa, e sobre o qual tem poder de agir” (Guarnieri, 2010, p. 180).

Podemos obter a reflexão da importância de pensar as relações entre ser humano e natureza. Dentro dessa separação proposta no fato museal, o homem e o objeto, o eu e o outro, sendo esse outro uma parte específica da realidade na qual estamos inseridos e atuamos. Voltamos, assim, ao questionamento, como pensar a natureza como um outro se somos parte dela? Talvez seja justamente sem considerá-la como “outro”, tê-la pelo seu valor intrínseco, apresentá-la de maneira não compartimentada ou apartada do ser humano, algo que, para a lógica vigente no contexto que abordamos, não é simples de visualizar.

Assim, adentramos a importância de agir sobre os debates acerca do patrimônio, bem como as ações nesse meio que devem ser para além de discursos sobre sustentabilidade – mesmo que estes sejam de extrema importância – mas sobre diferentes formas de relação entre cultura e natureza. Com isso, o museu, como instituição, tem de estar aberto a diálogos entre diferentes interpretações da natureza, que supram com novas possibilidades de interpretação as carências da atual mentalidade ocidental capitalista. Esse patrimônio, então, precisa lidar com dimensões e sensibilidades amplas, é preciso nos perceber novamente natureza, entender como coloca Krenak:

Fomos, durante muito tempo, embalados com a história de que somos humanidade [...] fomos nos alienando desse organismo de que somos parte, a Terra, e passamos a pensar que ele é uma coisa e nós, outra: a Terra e a humanidade. Eu não percebo onde tem alguma coisa que não seja natureza. Tudo é natureza. O cosmos é natureza. Tudo em que eu consigo pensar é natureza (Krenak, 2019, p. 16).

Tudo é natureza, e nos distanciamos disso separando-nos como Terra e humanidade, compreendendo o desenvolvimento humano como sinônimo de “des-envolvimento” com a natureza, mas essa é uma ideia errônea e já vem sendo amplamente discutida. Sendo assim, é necessário que a Museologia também trate da questão de uma maneira

mais crítica, em especial na América Latina, e ainda mais na região amazônica, lugar que reúne a maior biodiversidade do planeta.

Para isso, propõem-se o diálogo com diferentes epistemologias, como, por exemplo, o Bem Viver, filosofia decorrente de cosmologia ameríndia, que busca, através dessa sabedoria ancestral, romper com as ligações pautadas em um sistema em que tudo pode ser visto através do utilitarismo e da acumulação capitalista para propor uma relação social entre todos os seres do planeta, percebendo-os todos como sujeitos (Acosta, 2016).

O Bem Viver não parte da dualidade entre ser humano e natureza, ao contrário, tudo está interligado. A pluralidade é parte do todo. Solón (2019, p. 25) destaca que o “Bem Viver é um conceito plural, tanto pelo reconhecimento da pluralidade humana como pela existência da diversidade de ecossistemas na natureza” e não é o universo patrimonial um intrincado de pluralidade? Porém, o Bem Viver prevê uma relação sem hierarquias ou valorações, há uma busca de equilíbrio entre todos os seres, e o patrimônio pode utilizar essas bases para descompartmentar a construção de seu pensamento e poder agir de forma efetiva dentro da crise sistêmica que vivemos.

Assim, pontuamos a necessidade do campo patrimonial partir de outras premissas que não apenas da lógica ocidental vigente acerca da natureza apartada da humanidade, a fim de que possa reformular sua contribuição para a manutenção deste todo, nós e natureza. O patrimônio natural poder ser esse vínculo que permitirá uma nova concepção que auxiliará o reconhecimento de uma humanidade que se move ao longo do tempo, incluindo todas as partes que cabem dentro de um processo de co-existência, que não cabe em gavetas e nos falta legenda, porém garantirá a permanência da vida como conhecemos por mais tempo no planeta.

Considerações finais

Este trabalho não procurou ser exaustivo no assunto e ainda é uma análise em construção, como já colocado. Tal reflexão não significa dizer que é um caminho simples, ainda mais ao tratar-se de patrimônio, que conceitua, delimita e valora. Conforme apresentado, há uma longa construção acerca da relação entre os seres humanos e os demais elementos da natureza dentro do contexto patrimonial.

Ocorreram mudanças fundamentais e mesmo a ampliação de conceitos que nos levam ao patrimônio natural, vendo, então, a natureza para além de um valor utilitarista, mas entendendo-a como a partir de outros elementos, como o estético, religioso, científico e outros. Essa característica enquadra o patrimônio natural dentro de uma terceira corrente de pensamento sobre a natureza e seu valor. Apesar de ser uma mudança de paradigma relevante, ainda parte de elementos de valoração que implicam a importância da natureza em relação a demandas dos seres humanos.

Sendo assim, é necessário repensar essa relação e propomos, então, o diálogo com diversas realidades de interpretação da natureza como possibilidade de ponderação para quebras ao já posto, o que talvez permita uma nova visão sobre o patrimônio natural e que venha a ser uma perspectiva para a Museologia encontrar caminhos para contribuir na discussão e, desse modo, buscar alternativas para a questão ambiental e para a crise sistêmica que nos circunda.

Referências:

Acosta, Alberto. (2016). *O Bem Viver: uma oportunidade para imaginar outros mundos*. São Paulo: Autonomia Literária, Elefante.

Bloom, Philipp. (2003). *Ter e manter: uma história íntima de colecionadores e coleções*. Rio de Janeiro: Record.

Brulon, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. Em *Anais do Museu Paulista*, 28, p. 1-30.

Gob, André & Drouguet, Noémie. (2014). *La Muséologie. Histoire, développements, enjeux actuels*. 4 ed. Malakoff: Armand Colin.

Guarnieri, Waldisa R. C. (2010) Museologia e identidade. Em Maria Cristina O. Bruno (org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional*. Vol 1. São Paulo: Pinacoteca do Estado; Secretaria de Estado da Cultura; Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus.

Gudynas, Eduardo. (2019). *Direitos da Natureza: ética biocêntrica e políticas ambientais*. São Paulo: Elefante.

International Council of Museums. (2013). Código de deontología del ICOM para los museos de ciencias naturales. Rio de Janeiro. Disponível em https://icom-colombia.mini.icom.museum/wp-content/uploads/sites/33/2020/05/CODIGO_DEONTOLOGIA_COMPLETO.pdf.

Karban, R. (2008). Plant behaviour and communication. Em *Ecology Letters*, [s.l.], v. 11, n. 7, p. 727-739, jul. 2008.

Kopenawa, D. & Albert, B. (2015). *A queda do céu: palavras de um xamã yanomami*. São Paulo: Companhia das letras.

Krenak, Ailton. (2019). *Ideias para adiar o fim do mundo*. São Paulo: Companhia das Letras.

Leal, Claudia F. B. (2020). Patrimônio Natural. Em A. Carvalho & C. Meneguello. (Org.) *Dicionário temático de patrimônio: debates contemporâneos* (pp.75-78). Campinas: Editora da Unicamp.

Lopes, Maria Margaret. (1998). A formação de museus nacionais na América Latina independente. Em *Anais Museu Histórico Nacional*, v. 30, p. 121-145.

Lourenço, Daniel B. (2019). *Qual o valor da natureza? Uma introdução à ética ambiental*. São Paulo: Elefante.

Loureiro, J. M. M. (2003) Museu de Ciência, divulgação científica e hegemonia. Em *Ciência da Informação*. Vol. 32, n 1, p. 88 – 95.

Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura. (1972). *Convenção para Proteção do Patrimônio Mundial, Cultural e Natural*. Paris. Disponível em <https://whc.unesco.org/archive/convention-pt.pdf>.

Possas, Helga C. G. (2013). Classificar e ordenar: os gabinetes de curiosidades e a História Natural. Em Betânia F. Gonçalves & Diana G. Vidal (orgs.) *Museus: dos gabinetes de curiosidades à museologia moderna*. 2 ed. Belo Horizonte: Fino Traço.

Sólon, Pablo. (2019). *Alternativas sistêmicas: Bem Viver, decrescimento, comuns ecofeminismo, direitos da Mãe Terra e desglobalização*. São Paulo: Elefante.

Thomas, Keith. (2010). *O homem e o mundo natural: mudanças de atitude em relação às plantas e aos animais (1500-1800)*. São Paulo: Companhia das Letras.

Museologia e Experimentação: Considerações Sobre o Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas

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

Marcos Henrique de Oliveira Zanotti Rossi
Mestrando Programa de Universidade do Estado do Pará
marcos_zanotti@live.com

Gisele Nascimento Barroso
Professora da Rede Pública Estadual do Pará
gisa.barroso@gmail.com

Resumo

O trabalho aborda questões do Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará “Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas”, conjugando-o a aspectos teóricos como questões da decolonialidade, mitopoética e da Museologia. Apresentando suas experimentações museais, que se constituem em processos de pesquisa-ação participativa como as comunidades afrodiaspóricas na Amazônia, onde se destacam: as “Noites no Museu Surrupira”, composta de encontros remotos onde pesquisadores, sacerdotes e participantes das religiões afrodiaspóricas ganham protagonismo; e “Meu terreiro meu Museu”, onde são trabalhadas de forma imagéticas as memórias de sacerdotes e seus terreiros, entendendo-os como lugares de musealidade.

Palavras-chave: Museu, Museologia, Religiões Afrodiaspóricas, Memória, Extensão

Resumen

El trabajo aborda cuestiones del Proyecto de Extensión de la Universidade Federal do Pará “Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas”, conjugándolo con aspectos teóricos como cuestiones de decolonialidad, mitopoética y Museología. Presentando sus experimentos museísticos, que constituyen procesos participativos de investigación-acción como el de las comunidades afrodiaspóricas en la Amazonía, donde se destacan: las “Noches en el Museo Surrupira”, compuestas por encuentros a distancia donde investigadores, sacerdotes y participantes de las religiones afrodiaspóricas ganan prominencia; y “Mi terrero mi Museo”, donde se plasman las memorias de los sacerdotes y sus terreros, entendiéndolos como lugares de musealidad.

Palabras clave: Museo, Museología, Religiones afrodiaspóricas, Memoria, Extensión

Abstract

The work addresses issues of the Extension Project of the Universidade Federal do Pará “Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas”, conjugating it to theoretical issues such as questions of decoloniality, mythopoetics and Museology. Presenting his museum experiments, which constitute participatory action-research processes such as the afro-diasporic communities in the Amazon. Where the following stand out: the “Nights at the Surrupira Museum”, made up of remote meetings where researchers, priests and participants of afro-diasporic religions gain prominence; and “My terreiro

(afro-diasporic ritual places) my museum”, where the memories of priests and their terreiros are imaged, understanding them as places of museality.

Keywords: Museum, Museology, Aphrodiasporic Religions, Memory, Extension

Introdução

O Museu Virtual de Encantarias Amazônicas é um Projeto de Extensão da Universidade Federal do Pará, originado em 2016, mas vem se efetivando na prática deste de 2021, sendo considerado uma proposição teórica e experimental com o objetivo de desenvolver pesquisas e ações museais e museológicas ligadas as religiões/ culturas afrodiaspóricas, principalmente no contexto amazônico, onde se destacam diversos destes seguimentos religiosos, sendo os de maior destaque o Tambor de Mina, a Pajelança e o Terecô (Melo & Faulhaber, 2018a e 2018b; Melo et al., 2021a e 2021b). Configura-se como um híbrido entre Projeto de Extensão e Museu, pois seu principal objetivo é servir de espaço para experimentações museais e enaltecimento das culturas afrodiaspóricas, engajado na Decolonialidade e combatendo o racismo epistêmico e machismo, levantando e debatendo pautas LGBTQI+ e feministas.

Devemos evidenciar que nossa percepção museal se estabelece a partir do trabalho de Melo (2020), o qual compreende que estruturas sociais de preservação/conservação, memória, patrimônio, fratrimônio e difusão e propagação de conhecimentos a partir de princípios éticos e decoloniais são compreendidos como partes complexas de um espectro museal ao qual a Museologia vem se consolidando historicamente como área acadêmica, ressaltando aspectos que estamos historicamente nominando de musealidade, mas que acreditamos se manifestar em distintos graus e contextos de formatações em diversas culturas.

Para exemplificar esse fato, Melo (2020) se reportou a mitologia iorubá, ressaltando a figura de deidades conhecidas como os orixás Exu e Orunmila ou Ifá, compreendendo-os como agentes fundadores da instituição nominada de Ifá ou Fá, que se constituem em uma religiosidade formadora de diversos sacerdotes que se utilizam de seus conhecimentos, principalmente o oracular, para auxiliar a população, por meio de consultas, configuradas em conselhos e rituais, as quais buscam potencializar determinadas situações.

Lembramos que esta é uma estrutura religiosa milenar, muito popular no continente africano e outros países de sua diáspora¹, sendo muito comum em determinados locais da África se encontrar sacerdotes de Ifá atendendo nos mercados. Sua estrutura oracular se baseia em uma cosmologia em que diversos mitos servem como base interpretativa do passado, presente e futuro. No Brasil o sistema oracular de Ifá não se demarcou efetivamente, mas temos os jogos de búzios, que se tornaram mais efetivos, mas que possuem origem e propósito similar e suas estruturas míticas são equivalentes, ambos oriundos das culturas iorubás².

Nesse contexto que Exu pode ser reconhecido como um Museólogo primordial, um colecionador do imaterial, pois foi ele que miticamente saiu pelo mundo recolhendo as histórias que serviriam de base para o oráculo de Ifá, configuradas simbolicamente em dezesseis nozes de dendê e dadas, por Orunmila, para que a humanidade conseguisse se comunicar com ele depois de sua partida para o *orun*³.

1 Por disporá negra africana compõe um terreno ao qual as identidades são vividas e imaginadas por seus diversos sujeitos, configura a diáspora, como uma viagem física ou imaginada de emaranhados de experiências (Butler e Domingues, 2020).

2 Iorubá e nagô são termos correlatos que se referenciam as diversas culturas existentes na África ocidental e que muitas delas migraram para o Brasil por meio da diáspora negra africana.

3 No sistema mítico iorubá aiê seria o mundo dos vivos e orun o mundo das deidades.

Prandi (2001) esclarece esse aspecto nos indicando que a biblioteca de Ifá⁴, aqui entendida como a estrutura museal de Ifá, é composta por unidades nominadas de *odus*, que são diversas histórias míticas que teriam sido coletadas por Exu, identificadas no oráculo de acordo com o posicionamento em que as nozes de dendê caem no momento da leitura. *“Para os iorubás antigos, nada é novidade, tudo o que acontece já teria acontecido antes. Identificar no passado mítico o acontecimento que ocorre no presente é a chave da decifração oracular”* (Prandi, 2001 p.18). Logo a mítica iorubá é base compreensiva do mundo e da realidade, que se repete ou se manifesta de maneira similar ao que já aconteceu.

Miticamente Exu entregou suas histórias a Orunmila, o qual passou a ser o detentor deste acervo, o conhecedor de todas essas histórias, que se apresentam e se representam como possibilidade de reconhecimento de toda a diversidade de acontecimentos possíveis existentes no mundo. E nesse ato de salvaguarda do conhecimento que a entidade assume um papel de conservador, sendo os *odus* coletados no mundo e musealizados em um sentido preservacionista dentro de um contexto cultural da oralidade. Lembramos que estamos falando de um sistema cultural originalmente ágrafo, logo o conhecimento era preservado no que Teresa Scheiner (1998) chama de museu interior, sendo passado para os iniciados nesse segmento religioso. Assim, contextualizamos o dito africano na premissa de que “quando ancião morre é como se uma biblioteca pegasse fogo”. Devemos destacar que todos sacerdotes de Ifá, como representantes de Orunmila no *aiê*, se tornam detentores deste acervo e o utilizam para responder às diversas necessidades da população.

A partir desta breve caracterização compreensiva sobre Museu ou o que nominamos de espectros museais, compreendemos a constituição experimental do Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas e estabelecemos o objetivo deste trabalho, no sentido de conjugar teorias e práticas realizadas, compositoras do arcabouço do que compreendemos por uma Museologia Experimental. Lembramos que tal proposta se consolida a partir de um relato de uma atividade realizada pelo museólogo Mário Chagas e diversos alunos do curso de Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) no centro da cidade do Rio de Janeiro, na localidade conhecida como Praça XV, a qual possui um grande fluxo de transeuntes, no geral indo e vindo do trabalho, como explicaremos a seguir.

Museu Virtual ou Projeto de Extensão

A experimentação museal desenvolvida por Mario Chagas e alunos parte de uma concepção que este autor denomina de “Museu do Acontecimento”, ao questionar a dinâmica e a permanência entendidas como uma das bases das estruturas museais mais tradicionais. Nela, pessoas deixavam temporariamente em exibição objetos que carregavam consigo, o que formava um acervo e uma exposição dinâmica, assim como a de uma documentação efêmera, para aquele breve momento de custódia dos objetos. Também devemos destacar outra experimentação de Mario Chagas, a qual vem realizando em diversos eventos museais, que chama de “Museu do Cortejo”, pois tomando posse de um estandarte com o nome dessa experimentação, prontamente forma um cortejo de pessoas, que cantam e dançam durante este acontecimento, uma espécie de happening museal, que se processa em um determinado espaço de tempo existindo por meio da empolgação dos seus participantes. Ambas experimentações que nos fazem pensar em nossas definições de museus, que devem estar em constante reflexão.

Neste contexto, gostaríamos de evidenciar um museu amazônico que se manifesta

4 Como é referenciado o conjunto de mitos da cosmologia do Ifá.

de forma similar, o Museu da Marujada de Bragança (PA), pois este é constituído pelo próprio barracão que serve de base para os ensaios e produção dessa manifestação cultural, composto de poucas vitrines e sua essência museal se estabelecendo na própria vivência do espaço. Outros lugares que tem uma característica similar, apesar de não se nominarem como Museu, são os Currais dos Bois de Parintins, lugares de sociabilidade que dialogam diretamente com as memórias, os patrimônios e fratrimônios deste grupo.

Com essas percepções até aqui apresentadas, conseguimos começar a elucidar uma dinâmica que consegue casar as estruturas de um Projeto de Extensão como a aceção de Museu, pois ambos podem se apresentar de formas dinâmicas e podem reivindicar um ativismo social, no sentido de transformações, como vem sendo discutido pela Sociomuseologia, a qual vem se efetivando dinamicamente como uma nova percepção ou vocação do que compreendemos por instituições museais. Nesse sentido que o Museu Surrupira se aporta como Projeto de Extensão, não tendo a pretensão de se tornar uma instituição museal burocratizada e sim estar aberta para experimentações e possibilidades que surgem ao longo do seu percurso.

Sobre a Sociomuseologia ou Museologia Social (Moutinho, 1993; Chagas e Gouvêia, 2014), devemos compreendê-la como uma das brechas que possibilitaram vislumbres teóricos e práticos, as quais colaboram com o rompimento de estruturas estabelecidas pela colonialidade do poder e tendem a querer se manter rígidas como a única possibilidade de se fazer museu e Museologia, por isso buscamos ressaltar que:

[...] não estamos aqui interessados em uma Museologia mais tradicional, presa por exemplo ao objeto físico e aos seus prédios, templos, ou uma conservação voltada para uma maior durabilidade dos objetos físicos. Não que não acreditamos que ela tenha sua função, mas por entendermos que os objetos apenas são portadores de significados identificados e valorados por seres humanos em dadas circunstâncias. Sabemos também, que muitas das vezes a presença, a autenticidade e a materialidade destes objetos se fazem desnecessária, por não serem o cerne da base existencial dos museus. O que é mais importante, em nosso ponto de vista, são as relações humanas, sociais, que podem até serem consagradas por meio de objetos. Entendemos que o princípio e a base do estabelecimento do conhecimento museológico e museal está no caráter humano cultural e suas percepções epistêmicas, que indicam o que é relevante, importante ou não. Sem a valorização desta concepção, os Museus se tornam lugares mortos, do vazio do silêncio, de negação da existência. Sabemos assim que a imaterialidade patrimonial ou a valorização do cultural é o que sempre se sobrepõe ao real e no final das contas é ela quem dita as ações. Sendo e estando sempre permeada pelo poder, pela política, o imaginário e o ideológico, e nem sempre, mas deviriam estar imersas nas concepções éticas, religiosas, estéticas e poéticas. (Melo, 2020, p. 98)

Por isso, ressaltamos outras percepções com as quais estamos trabalhando e buscamos desenvolver teoricamente, sendo estas a Museologia das Encruzilhadas, o *ubuntu* e o conceito de fratrimônio. Ambos desenvolvidos por Melo (2020), mas também

evidenciados em outros trabalhos, como Melo e Faulhaber (2021a; 2021b). Sobre a Museologia das Encruzilhadas, ela se estabelece a partir da proposição de Rufino (2017; 2019) ao abordar uma Pedagogia das Encruzilhadas, que se constitui a partir de três campos de batalha: um político, assumindo a problemática ética/estética junto a responsabilidade na luta contra o racismo e transgressões coloniais; um poético, estabelecido por um diálogo cosmopolita, assumindo inúmeros saberes e gramáticas existente no mundo, principalmente as historicamente subalternizadas; e um ético, ligada à invenção de novos seres. Uma educação que desvelar resoluções de dilemas, para emergir como um ato responsável de transformação dos seres, abrindo caminhos para invenções transgressoras do desmantelamento cognitivo vigente. Compondo uma pedagogia pautada nas epistemes presentes na concepção do orixá, com seu dinamismo e potencialidades.

Devemos entender que a Museologia das Encruzilhadas é um paralelo da Pedagogia das Encruzilhadas, contextualizando-a às teorias museológicas, assumindo que a Museologia no mundo se construiu em aportes coloniais que devem ser contrapostos na busca de novas percepções de mundo. Como isso, consideramos que ela possui o intuito de qualificar lugares como, quilombos, favelas, periferias e aldeias, como legítimos espaços museais ou de musealidade, assim como rodas de capoeira, de samba, de jongo e outras manifestações culturais, como as ladainhas, congadas, reisados, o carnaval de rua e as feiras. No geral, manifestações culturais afrodiáspóricas ou indígenas (Melo e Faulhaber, 2021a), em lugares sagrados, de poder, de axé, de *ubuntu*, onde encontramos as áfricas com suas diversidades culturais e epistêmicas. Estes espaços possuem a função social/museal e nos lembram que não somos um país branco e sim majoritariamente negro e indígena, cunhado na dor, no suor e no sofrimento gerado pela colonialidade e seus poderes repressivos.

Devemos compreender que o *ubuntu* é uma filosofia/ética africana que Natalia da Luz (2014) compreende como um conceito estabelecido a partir de uma ideia de “humanidade para com os outros”. A qual nos faz entender que o mundo não é uma ilha, composta de sujeitos isolados e por isso tem como sua máxima “eu sou porque nós somos”.

Conjuntamente, enfatizamos o conceito de fratrimônio, cunhado por Mario Chagas (2003) em sua tese de doutorado “A imaginação museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro”. Posteriormente, este conceito foi melhor aprofundado por este autor, ao constatar que:

Há uma herança que se transmite e se recebe na contemporaneidade, talvez pudéssemos de modo poético denomina-la de fratrimônio. Já não se trata de uma herança materna ou paterna, mas de alguma coisa partilhada entre os contemporâneos, entre os amigos e irmãos, entre os membros de uma mesma comunidade. (Chagas, 2016, p.143-144)

O que em nossa percepção aproxima-se à percepção fratrimonial do *ubuntu*, já que:

[...] evidencia processos e questões que muitas vezes se encontram encobertos pelo que foi convencionalmente atrelado ao conceito de “patrimônio”. O qual percebemos grandes avanços teóricos, mas que em sua estrutura terminológica ainda se apresenta com características excludentes, principalmente na vinculação do prefixo “patri”. Lembramos que pensar “fratrimônio”

não é uma negação de tudo que já se foi construído e debatido a respeito de “patrimônio”, e sim, em sua apropriação, criativa, ofertar outra possibilidade que desvela diversos processos de dominação que nos foram impostos. Rompe, por meio de giros decoloniais, com o sistema mundo vigente, onde a máxima de preservação foi a incorporação do patrimônio branco, europeu e de dominância masculina. (Melo e Faulhaber, 2021b, p. 229)

Devemos salientar também a questão do virtual, mencionando o porquê optamos por este termo no nome do museu, discussão que inclusive já foi travada no âmbito do Icofom Lac em 2016 (Melo e Faulhaber, 2018a) e que este trabalho se conjuga como uma continuação. Com relação a sua nomenclatura de “virtual”, devemos esclarecer que este processo não se dá apenas em consonância de ser um museu que se desenvolve apenas em um espaço cibernético, mas que se utiliza desses meios em seus processos comunicativos. Devemos destacar sua presença em diversas redes sociais na forma de um blog - <http://museusurrupira.blogspot.com/> - e suas páginas nas redes sociais Facebook e Instagram. Desta forma a compreensão de virtual se configura a partir da definição de Pierre Lévi (2001) o qual considera que *virtuallis* deriva do termo *virtus*, que designa força ou potência, o vir a ser. O que configura o Museu Surrupira em um constante processo de transformação e ressignificação, não possuindo a intenção de institucionalização, mas a plena intenção de experimentações, sendo o seu objeto principal os imaginários mitopoéticos das encantarias afro-amazônicas e as diversas epistememes existentes nessas culturas.

De este modo la virtualidad se puede deslumbrar en el ámbito del concepto de las encantarias amazónicas, ya que reconocemos que este proceso es constituido culturalmente por procesos dinámicos una vez que los mitos, leyendas e historias se modifican y se reestructuran el espacio, en el tiempo y en la imaginación. (Melo e Faulhaber, 2018a, p. 221)

Com o apresentado, devemos destacar que o Museu Surrupira está em plena sintonia com a proposição temática da mesa 1 do ICOFOM LAC - “A descolonização da Museologia: museus, mestiçagens e mitos de origem”, uma vez que vem buscando desenvolver conhecimentos a partir destas concepções e atuando em um lugar de saber específico. Sendo seus objetivos levantar conhecimentos sobre as religiões/ culturas afrodiáspóricas na Amazônia, debater diversas questões sociais pertinentes a seu escopo, como questões raciais, de gênero e de giros coloniais e atuar em questões de memória e valorização dos conhecimentos destes grupos culturais. Nesse sentido que evocamos a vocação deste museu/projeto de extensão que é o de atuar com as mitopoéticas amazônicas, principalmente as afrodiáspóricas e indígenas, valorizando os terreiros e espaços congêneres como locais de saberes, detentores de musealidade.

Mitopoética afrodiáspórica da Amazônia e práticas museais

Os aspectos da mitopoética afrodiáspóricas amazônicas são tão latentes no Museu Surrupira que, por isso, a escolha do seu nome faz homenagem aos encantados Surrupiras, como símbolo desta experimentação museal, pois estes são entidades que possuem características híbridas, sendo uma composição que remete à uma diversidade de mitos (Curupiras, Sacis, Caiporas e Matintas) e etnias (indígenas,

africanas, orientais e europeias) (Melo et al. 2021b) as quais acabam por representar a diversidade cultural existente na região amazônica e configurar esse mosaico e desafio cultural com que a Museologia se depara nesta região. Consideramos assim, os Surrupiras como construções culturais características de processos postos por zonas de contato/fronreira (Clifford, 1997; Pratt, 1999) e produtos de um imaginário gerado principalmente a partir da diáspora negra (Butler & Domingues, 2020), expressando mnemonicamente uma resistência histórica que representa diversas culturas dizimadas pela colonialidade.

Gostaríamos de ressaltar que atuar com essas mitopoéticas vem nos possibilitando discutir diversas percepções de mundo e que se constituem como práticas aproximadas às metodologias de pesquisa-ação e participante, já que a equipe do Museu Surrupira se prontifica a estar sempre, quando possível, em atividades de diversos terreiros, participando de suas ritualísticas e festividades, além de festividades de aspecto mais amplo como o Festival de Iemanjá em Outeiro (Belém, PA) e o Festival de Rei Sabá (Pirabas, PA), dentre outras manifestações culturais, como o Festival Folclórico de Parintins no qual existem muitas representações afrodiáspóricas. Com isto, compreendemos que a metodologias da pesquisa-ação e participante

[...] podem contribuir para maior articulação entre ensino, pesquisa e extensão, gerando interações entre universidade e sociedade, e contribuindo para uma atualização da universidade, no sentido de um aprofundamento democrático interno e externo à instituição, e de sua contribuição na identificação e na solução de problemas locais, nacionais e globais. Tal perspectiva de atuação, pautada em processos participativos, abertura ao meio externo e princípios de sustentabilidade, certamente exige mudanças organizacionais das universidades, assim como das demais organizações da sociedade. Destacam-se as mudanças voltadas à criação de estruturas internas mais flexíveis, mais dinâmicas, capazes de bem lidar com o lado humano da organização e de responder às exigências da realidade contemporânea. (Thiollent & Colette, 2020 p. 43-44)

Com isso, nos capacitamos para construir redes sociais e estas retroalimentam o projeto, nos transmitem informações e geram demandas de ações para o Museu Surrupira. Dentre elas, a de registrar o festival da Encruzilhada em Outeiro (PA), o qual desconhecíamos, e Mãe Patrícia do Instituto Tóia Afro Cultural de Iemanjá vem nos provocando a realizar e planejar estratégias para este registro, a partir de nossas capacidades técnicas e disponibilidades tecnológicas. Foi a partir das diversas relações com as comunidades afrodiáspóricas, que se criaram as “Noites no Museu Surrupira”, configurada como a principal ação do projeto, a qual se apropria da verberação de orientalismo imaginado existentes em diversos encantados afro-amazônicos, inclusive os Surrupiras,

Por isso, apropriamos as acepções literárias ostentadas nos contos “As Mil e uma Noites” ¹[...], para conceber teoricamente as atividades de “As Noites no Museu Surrupira”. Neste texto clássico da literatura, a protagonista Sherazade se vê obrigada a narrar, todas as noites, histórias ao Sultão da Pérsia com quem se desposou. Isso tudo para que a heroína pudesse preservar sua vida, já que o Sultão, após a traição de sua primeira esposa,

1 Referência à obra de Mansour Challita (2006).

resolveu matar todas as demais, após as noites de núpcias. O traquejo de Sherazade em contar histórias interessantes preservou a sua vida durante as mil e uma noites; culminou na absolvição do seu destino mortal; e serviu para a exaltação do amor entre o Sultão e a narradora de histórias. (Melo *et al.*, 2022, p. 81)

Aspecto que se configura com a fala de Ailton Krenak (2019) em “Ideias para adiar o fim do mundo” nas quais são retratadas a resistência no ato de contar histórias:

Nosso tempo é especialista em criar ausências: do sentido de viverem sociedade, do próprio sentido de experiência da vida. Isso gera uma intolerância muito grande com relação a quem ainda é capaz de experimentar o prazer de estar vivo, de dançar e cantar. E está cheio de pequenas constelações de gente espalhada pelo mundo que dança, canta, faz chover. O tipo da humanidade zumbi que estamos sendo convocados a integrar não tolera tanto o prazer, tanta fruição de vida. Então, pregam o fim do mundo como uma possibilidade de fazer a gente desistir dos nossos próprios sonhos. E a minha provocação sobre adiar o fim do mundo é exatamente sempre poder contar mais uma história. Se pudermos fazer isso, estaremos adiando o fim do mundo. (Krenak, 2019, p. 26-27).

As “Noites no Museu Surrupira” são encontros virtuais entre diversos interessados nas temáticas abordadas, onde os protagonismos são múltiplos, de pesquisadores, educadores, mas principalmente como um espaço para os sacerdotes e praticantes das religiões afrodiaspóricas compartilharem seus conhecimentos. Destacamos que esses encontros são gravados e disponibilizados no canal do Museu Surrupira no YouTube e são utilizados, posteriormente, como fonte de pesquisa, entendidos com entrevistas, capazes de serem citadas e transcritas em diversas publicações.

Outra atividade do Museu Surrupira, que ainda se encontra em desenvolvimento, sendo até então realizada parcialmente é a nominada de “Meu Terreiro meu Museu”, que se constitui em realizar pequenos vídeos sobre os sacerdotes e seus terreiros, falando de suas histórias e apresentando as suas potencialidades museais e suas memórias. O protótipo desta atividade está sendo realizada com Dona Maria Natalina em seu terreiro localizado no bairro da Marambaia em Belém (PA), da qual já foram realizadas diversas gravações ainda necessitadas de tratamento para sua disponibilização. Destacamos que esses registros servirão também de fonte para as diversas pesquisas.

Por fim, sobre as ações de pesquisa do Museu Surrupira, devemos compreender que elas se dividem em três linhas específicas, estando de acordo como o projeto de pesquisa da Universidade Federal do Pará, intitulado “Museologia, Decolonialidade e Memória: desdobramentos teóricos a partir de contextos afrodiaspóricos e amazônicos”. A primeira linha se reporta ao desenvolvimento de conhecimentos sobre as mitopoéticas afrodiaspóricas na Amazônia; a segunda, a de usar esses conhecimentos para reflexões teóricas sobre Museologia; e a terceira na produção de história e memória das comunidades de terreiro na Amazônia.

Considerações outras

Com base no que foi apresentado o Museu Surrupira compreende buscar novas formas de se fazer Museu e Museologia e nos auxilia no processo de descolonização, identificando novos espaços potenciais de musealidade, onde outros conhecimentos se manifestam e podem ser valorizados. Lembramos que muitos destes saberes aos quais estamos nos referindo foram dizimados, mas se preservaram e resistiram nestes espaços singulares e por isso que entendemos que nossas ações realizam uma “arqueologia de outros saberes existentes no mundo”, fazendo uma alusão a Michel Foucault (2008), combatendo assim o monologismo epistêmico hegemônico que nos é imposto pela colonialidade, a qual nos coloca uma venda para que não consigamos observar e compreender a diversidade cultural do mundo.

Devemos evidenciar que entendemos que é função da Museologia lidar com estas questões em um sentido de combater esses monologismos e também destacar que um dos principais agentes de desestruturação destes saberes é o racismo estrutural, que transfiguram as diversidades culturais como algo menor, simplório e sem valor. Nossas ações nesse sentido devem se efetivar como um contraponto da soberania da colonialidade eurocêntrica, branca e masculina, conforme nos foi posto pela lógica do cógito cartesiano (Dussel, 2008).

Com relação a mitopoética, devemos lembrar que muitos de nós, pesquisadores da Museologia, fomos inseridos no universo da Museologia a partir de um mito de origem, narrando que a origem do Museu vem do *Mouseion*, o templo das musas. Uma acepção que se constituiu de acordo com o discurso da colonialidade e que retrata as instituições museais a partir de um protótipo museal desenvolvido pelo contexto eurocêntrico e muitas vezes entendido como um padrão a ser seguido. Não é ao acaso que muitas vezes tendemos a valorizar museus europeus ao invés dos nossos e que visualizamos políticas de importação de estruturas museais prontas ao invés de investirmos em produções locais. Lembramos que o mito educa e nos forma em um sentido compreensivo de nossas realidades.

Nos esquecemos que o *Mouseion* é uma referência ao *Mouseion de Alexandria*, instituição que se constituiu em um momento de dominância ocidental e se alicerçou no território africano, negro, como evidenciado por Cheik Anta Diop (1987). Outro exemplo que gostaríamos de apontar, é o trabalho de Teresa Scheiner (1998), que realizou um exercício regressivo no tempo, nos levando à Grécia Arcaica para nos mostrar uma outra concepção de Museu vinculada ao *Mousàon ou Mouseion*, a qual seria uma compreensão dada “pelas musas” e rompe estruturalmente com o “museu templo”, o qual perde seu sentido para uma acepção da plenitude das manifestações culturais. Trabalho que não se propõe ser decolonial, mas mostra que as significações míticas são importantes neste tipo de processo e que elas formam as bases dos nossos pensamentos sociais.

Justamente por isso que tomamos como alicerce teórico estas concepções, estamos migrando teoricamente para outras acepções e contextos culturais, como das culturas afrodiáspóricas e a amazônica, para assim conseguirmos devanear para com os diversos sentidos museais existentes no mundo e conseguirmos adentrar em outros universos, inclusive do imaginário e da mitopoética. Por exemplo, Mario Chagas (2015) ao adentrar na obra literária de Mário de Andrade, “Macunaíma” (Andrade, 1983), nos lembra da coleção de bocagens do protagonista, que se contrapunham à coleção de pedras do seu inimigo, o Gigante Piamã.

[...] Contrariado e suando de inveja, Macunaíma resolveu fazer uma coleção para imitar o gigante. No entanto, não queria

coleccionar pedra, coisa tão difícil de carregar. Além disso, a terra do herói tinha pedras por todos os lados. Não carecia colecioná-las. Então, o herói matutou e resolveu fazer uma coleção de palavras-feias. (...) É esta coleção de “dez mil vezes dez mil bocagens” que Macunaíma, em certa altura, joga na cara de Piaimã, sem conseguir, como pretendia, amedrontá-lo. (Chagas, 2011, p. 37-38).

Também podemos nos reportar ao orixá Exu, um grande coletor de histórias do mundo e que entregou este conhecimento para Ifá guardar e utilizar em suas leituras oraculares. Dois belos exemplos de acepções museais fora da lógica dominante.

Outro exemplo nos foi dado por Luiz Antonio Simas e Luiz Rufino (2018), que nos falam da existência de uma gramática dos tambores nas culturas afrodiáspóricas. Tambores, sons, que contam histórias que “[...] *conversam com as mulheres, homens e crianças, modelam condutas e ampliam os horizontes de mundo*” (Simas & Rufino, 2018, p.58), pois os tambores expressaram o que a palavra muitas vezes não conseguem dizer. Cada toque guarda um discurso que se conjuga com a dança, criando um drama que revive o mítico e o atualiza em seu ato, onde a memória é disposta pela sonoridade, e representa as diversas instâncias das ancestralidades que são revisitadas no momento da percussão.

Com essas exemplificações e aportes teóricos, queremos demonstrar que a partir destes outros repertórios somos capazes de ampliar nossa compreensão museal, assim como nossas teorizações que, conjuntamente com as experimentações do Museu Surrupira, vêm nos ajudando a nos aproximar destes saberes que nos possibilitam o deslumbre no sentido da descolonização, nos ensinando a compreender as distintas formas de memórias do mundo e como elas estão dispostas nos diferentes contextos culturais.

Referências:

Andrade, Mário de. (2016). *Macunaíma: o herói sem nenhum caráter*. São Paulo: Penguin Classics e Companhia das Letras.

Butler, Kim D. & Domingues, Petrônio. (2020). *Diásporas imaginadas: atlântico negro e histórias afro-brasileiras*. São Paulo: Perspectiva.

Chagas, Mário de Souza. (2003). *A imaginação museal: museu, memória e poder* em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro (Tese de Doutorado). Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade Estadual do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Chagas, Mário de Souza. (2011). *Memória e poder: dois movimentos*. Ensaio de Museologia, universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Estudos Avançados de Museologia. Recuperado de http://www.museologia-portugal.net/files/memoria_e_poder_dois_movimentos.pdf.

Chagas, Mário de Souza. (2015). *Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica* de Mário de Andrade. Chapecó: Ed. Argos.

Chagas, Mário de Souza. (2016). Patrimônio é o caminho das formigas... Em Castro, Maurício Barros de; Santos, Myrian Sepúlveda dos (Orgs.). *Relações raciais e políticas de patrimônio*. Rio de Janeiro: Azougue Editorial, Coleção Museu Afrodigital Rio, pp.141-163.

Chagas, Mário.; Gouveia, Inês. (2014). Museologia social: reflexões e práticas (à guisa de apresentação). *Cadernos do CEOM*, v.27, n.41, p.9-22.

Challita, Mansour. (2006). *As mil e uma noites*. Rio de Janeiro: Editora Gráfica Ltda.

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

Diop, Cheikh Anta. (1987). *Precolonial Black Africa*. Westport, Connecticut: Lawrence Hill & Company.

Dussel, Enrique. (2008). Anti-meditaciones cartesianas: sobre el origen del anti-discurso filosófico de la modernidade. *Tabula Rasa*, 9, p.153-197.

Foucault, Michael. (2008), *A arqueologia do saber*. Rio de Janeiro: Forense Universitária.

Lévi, Pierre. (2001). *Conexões planetárias: o mercado, o ciberespaço, a consciência*. São Paulo: Ed. 34.

Luz, Natália da. (2014). Ubuntu: a filosofia africana que nutre o conceito de humanidade em sua essência. *Por dentro da África*, 2014. Recuperado de <http://www.pordentrodaafrica.com/>.

Melo, Diogo Jorge de. (2020). *Festas de encantarias: as religiões afro-diaspóricas e afro-amazônicas, um olhar fratrimonial em Museologia*. Tese de doutorado do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO e Mast.

Melo, Diogo Jorge de.; Barroso, Gisele Nascimento.; Rosi, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti. (2021a). Museu Virtual Surrupira de Encantarias Amazônicas um projeto de extensão da Universidade Federal do Pará. *Anais da XIII Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG*. Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, p.34-48.

Melo, Diogo Jorge de.; Barroso, Gisele Nascimento.; Rosi, Marcos Henrique de Oliveira Zanotti (2021b). Imaginários afrodiáspóricos e a mitopoética amazônica dos Surrupiras. *Sentidos da Cultural*, v.8, n.14, UEPA, p.98-117.

Melo, Diogo Jorge de. & Faulhaber, Priscila. (2018a). Coleccionando “encantarias”: uma propuesta del Museo Surrupira de Encantarias Amazônicas. Em Nator, Olga *et al.*. *Musealidad y patrimonio en la teoría museológica latinoamericana y del Caribe*. Avellaneda: Undav Ediciones, p.199-229.

Melo, Diogo Jorge de. & Faulhaber, Priscila. (2018b). Descolonizando o pensamento museológico: exus, compadres, pombagiras e surrupiras. *Anais da X Semana Nacional de Museus na UNIFAL-MG*. Alfenas: Universidade Federal de Alfenas, p.1-11.

Melo, Diogo Jorge de. & Faulhaber, Priscila. (2021a). Museologia das Encruzilhadas: uma proposta de inclusão das epistemes afrodiáspóricas nos espaços museais. *Museologia & Interdisciplinaridade*, UNB, v.10. n.20. p.65-81.

Melo, Diogo Jorge de. & Faulhaber, Priscila. (2021b). Considerações sobre o conceito de fratrímônio. Em Magalhães, Fernando.; Costa, Luciana Ferreira da.; Hernández, Francisca Hernandez; Curcino, Alan. (Coord.). *Museologia e patrimônio: volume 8*. Lisboa: Escola Superior de Educação e Ciências Sociais – Politécnico de

Leiria, p.213-233.

Moutinho, Mário Canova. (1993). Sobre o conceito de Museologia Social. *Cadernos de Sociomuseologia*, n.1, p.7-9.

Prandi, Reginaldo. (2001). *Mitologia dos Orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

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

Rufino, Luiz. (2017). Exu e a pedagogia das encruzilhadas (Tese de doutorado). Programa de Pós-Graduação em Educação da Universidade Estadual do Rio de Janeiro.

Rufino, Luiz. (2019). Exu e a pedagogia das encruzilhadas. Rio de Janeiro: Mórula Editorial.

Scheiner, Tereza. (1998). *Apolo e Dionísio no templo das Musas: museu: gênese, idéia e representações na cultura ocidental*. Dissertação de Mestrado do Programa de Pós-Graduação em Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Simas, Luiz Antônio.; Rufino, Luiz. (2018). *Fogo no Mato: a ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula.

Thiollent, Michel Jean Marie & Colette, Maria Madalena. (2020). Pesquisa-ação, universidade e sociedade. *Revista Mbote*, v.1, n.1, p.42-66.

Reflexões iniciais sobre a representação da pessoa negra em museus diante do debate acerca da descolonização do pensamento museológico

Josiane de Fátima Lourenço
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio
josianedefatima1@gmail.com

Julia Nolasco Leitão de Moraes
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio
julia.moraes.unirio@gmail.com

Resumen

Este artículo es resultado de una investigación en curso y parte de reflexiones sobre la participación y el intercambio de saberes entre el público en su diversidad y los profesionales que actúan en los museos en los procesos de musealización. Con este fin, dirigimos nuestra mirada sobre todo al público compuesto por sujetos negros. A partir de la literatura, desarrollamos comprensiones de las cuestiones étnico-raciales y de los museos en un intento de caminar y operar frente a las formas hegemónicas, contribuyendo a la construcción de nuevas perspectivas, con miras a revisar las estructuras de los museos y los discursos en sus narrativas.

Palabras clave: participación en museos, públicos, cuestiones étnico-raciales, musealización.

Resumo

Este artigo é fruto de pesquisa de dissertação em andamento e parte de reflexões acerca da participação e compartilhamento de saberes entre os públicos em sua diversidade e os profissionais que atuam em museus nos processos de musealização. Para tal, voltamos o nosso olhar sobretudo para o público composto por sujeitos negros. A partir da literatura, desenvolvemos compreensões sobre as questões étnico-raciais e museus na tentativa de caminhar e operar contra as formas hegemônicas contribuindo para a construção de novas perspectivas, tendo em vista a revisão das estruturas do museu e os discursos em suas narrativas.

Palavras-chave: participação em museus, públicos, questões étnico-raciais, musealização

Abstract

This article is the result of ongoing research and part of reflections on the participation and sharing of knowledge between the public in its diversity and the professionals who work in museums in the musealization processes. To this end, we turn our gaze above all to the public composed of black subjects. From the literature, we developed understandings of ethnic-racial issues and museums in an attempt to walk and operate against hegemonic forms, contributing to the construction of new perspectives, with a view to reviewing the museum's structures and the discourses in their narratives.

Keywords: social participation in museums, publics, ethnic-racial issues, musealization.

Introdução

Com base em iniciativas e nos estudos relacionados à participação dos diferentes públicos em museus, despontam novas vias de debates que apontam para a emergência e a disputa de protagonismos e regimes de valor diversos. Tencionando e apresentando desafios ancorados em realidades empíricas diversas aos processos de musealização e à atribuição de musealidades, verificam-se novas práticas e metodologias de representação a partir da participação de sujeitos sociais nas diferentes dinâmicas de produção, circulação, comunicação e ressignificação dos patrimônios. Segundo Moraes (2019), “[...] o debate a respeito de públicos de museus, está na compreensão de como se dá a participação nos processos de musealização, que implica na revisão de metodologias, ferramentas e parceria entre os agentes. É urgente a reflexão sobre a participação dos públicos nas ações desenvolvidas pelos museus e também como os públicos podem se beneficiar da relação com o patrimônio.”

Este trabalho é fruto de pesquisa de mestrado em andamento e propõe discutir a participação de sujeitos negros no âmbito dos processos de musealização. Para tal, num primeiro momento, buscaremos demonstrar um breve panorama sobre o negro no Brasil, tendo como base as ações e discussões empreendidas pelo Movimento Negro. De acordo com Gomes (2017), este tem sido protagonista para que as ações afirmativas se tornem questão social, política, acadêmica e jurídica na sociedade, passando a ser compreendidas como políticas de correção de desigualdades raciais elaboradas pelo Estado brasileiro. O Movimento Negro também valoriza a arte, a corporeidade, o cabelo crespo, as cores da África no âmbito estético, da beleza, do reconhecimento e representatividade. Num segundo momento, refletiremos a respeito das possibilidades de se entender e fazer museu para a construção de novas perspectivas, a partir do compartilhamento do poder de voz, decisão e criação entre os sujeitos que compõem a cultura e identidade negra e os profissionais de museus, tendo em vista a revisão das estruturas dos museus e os discursos em suas narrativas, a fim de compreender e operar contra as formas de dominação.

Abordagens étnico-raciais em Museus

Ao visitarmos os museus, somos atingidos pela força das experiências que nos provocam. Por vezes, produzem em nós inquietações; outras, trazem à tona memórias afetivas ou, se houvesse a possibilidade, aquelas que gostaríamos que fossem apagadas, por nos remeter a dor, ao sofrimento. Questionando sobre o fazer dos museus, Soares (2019) nos afirma que estes guardam experiências. E, diante dessa afirmação, podemos dizer que esses espaços provocam e produzem reflexões e mudanças interpretativas a partir de problematizações em períodos sociais distintos, mas também questionamentos, dentre os quais destacamos: quais são as experiências que os museus têm proporcionado aos seus públicos? Quais são os públicos e as intenções políticas que vêm mobilizando os museus? Os museus vêm produzindo algo junto aos públicos como co-criadores, ou somente vêm os percebendo como receptores/expectadores? Quem são aqueles que produzem e quais valores estão representados nos enunciados dos museus?

No bojo de movimentos de descolonização do pensamento e das ações dos museus, os sujeitos considerados marginalizados e destituídos de direitos, assim como os negros, vêm ganhando força para se posicionar subjetiva, coletiva e intelectualmente. A partir disso, esses sujeitos têm assumido o protagonismo e conferido uma outra perspectiva para a história, através da conquista de seu direito a autorrepresentação, ou, como assinala Cury (2021), do “direito à musealização”. As contribuições para esse movimento de descolonização, no que tange ao protagonismo negro, também estão

pautadas nas conquistas do Movimento Negro em favor dos direitos dos negros e do combate ao racismo e na Lei brasileira 10.639/03 que altera a Lei de Diretrizes e Bases da Educação Nacional (LDB 9.394/96), a qual institui a obrigatoriedade do ensino de história e cultura africana e afro-brasileira em instituições escolares de Educação Básica.

Voltando o nosso olhar para além da Educação básica percebemos também que através das lutas e conquistas do Movimento Negro, muitos negros e negras tiveram acesso ao ensino superior, adentrando as universidades e assumindo profissões consideradas elitizadas. Isto significa a possibilidade de mudanças de pautas e o protagonismo negro em espaços que tradicionalmente vinham sendo ocupados por brancos – seja em termos numéricos, seja como regime e sistema de produção e afirmação de valores.

Gomes (2017) considera o Movimento Negro como um movimento social que alavanca discussões que abordam o racismo, discriminação racial, desigualdade racial, crítica à democracia racial, gênero, juventude, ações afirmativas, igualdade racial, africanidades, saúde da população negra, educação das relações étnico raciais, intolerância religiosa contra as religiões afro-brasileiras, violência, questões quilombolas e antirracismo para o centro das discussões teóricas e epistemológicas das Ciências Humanas, Sociais, Jurídicas, de Saúde, questionando as produções das teorias raciais do século XIX que estão no imaginário, na teoria e no social e pedagógico. Ainda, traduz de forma intercultural as teorias e interpretações críticas sobre a temática racial no âmbito acadêmico para a população negra e pobre que está fora da universidade, articulando com intelectuais que estão envolvidos na luta para superação do racismo através de divulgações e publicações em diversos meios, abordando a temática racial brasileira de acordo com a diáspora africana.

Admite-se, entretanto, que o conhecimento da história e cultura dos negros, que perpassa por contribuições de negros trazidos da África para o Brasil, ainda está restrito a um pequeno grupo dessa população e aos estudiosos que se dedicam ao tema. Percebe-se ainda, a falta de apropriação por parte dos brasileiros dessa história que não se restringe somente aos negros, mas que se estende a todos os brasileiros e brasileiras devido ao processo de construção do país ter sido marcado pela mestiçagem de várias etnias. Segundo Munanga e Gomes (2016), o atual povo brasileiro é originário dos continentes Americano, Europeu, Africano e Asiático. Os portugueses quando chegaram ao Brasil em 1500, se depararam com centenas de nações ou grupos nativos que foram denominados de índios. Os indígenas, estrangeiros e africanos representavam diferentes culturas e civilizações. Devido a esse fato, o Brasil como país e povo é um exemplo de encontro e mestiçagem de culturas e civilizações. Cada um desses elementos étnicos ou culturais, e tantos outros que ao longo da história se dirigiram ou foram dirigidos ao País, contribuiu para a formação e história do povo brasileiro e na construção de culturas e identidades plurais.

A partir da abordagem do perfil étnico-racial brasileiro, Gomes nos diz que

O Brasil do século XXI tem um perfil étnico-racial mais diverso do que há séculos atrás. Sabemos que muito ainda precisa avançar. A luta não dá trégua. Mas não podemos desconsiderar que a sociedade brasileira, na atualidade, reconhece a existência do racismo e que os negros e as negras, aos poucos, ocupam mais espaços sociais, políticos e acadêmicos [...] (Gomes, 2017, p. 19).

Diante dessa realidade do Brasil que a autora nos traz, não podemos deixar de

refletir acerca da existência de uma soberania Estatal que visa à eliminação de corpos negros das instâncias de criação, circulação e difusão de narrativas de memória. Isso se reflete no âmbito dos museus, uma vez que o racismo e esquecimento podem ser reafirmados pelas vias de escolha e os sujeitos que operam os processos da musealização, os quais produzem as condições de silenciamentos, apagamentos, marginalização desses sujeitos e hierarquização de culturas.

A partir desse debate, somos também levados a pensar em nosso processo de formação enquanto sujeitos, cidadãos e profissionais que atuam nos museus, que foi pautado em conhecimentos e práticas colonialistas, que reverberam em nosso cotidiano, em nossas ações, falas e em nossos trabalhos. Acreditamos que ao fomentar novos questionamentos e propostas museais, poderemos produzir novas vias de musealização ancoradas na autorrepresentação e na construção de outras musealidades sobre os patrimônios e representatividades, a partir da participação e compartilhamento de saberes com públicos de identidades diversas.

A participação dos públicos em museus e sua influência no processo de musealização e representação

Pensando nos públicos frequentadores de museus, percebemos que as instituições mais tradicionais, ao não flexibilizarem o modo como exercem sua autoridade enunciativa - logo ao manterem-se fechadas diante da possibilidade de participação compartilhada junto à diversidade de públicos-, renunciam a potência de construção de experiências de diálogos e trocas que contribuam na reeducação de percepções já estabelecidas social, histórica e culturalmente.

Segundo Moraes (2019), no século XX, particularmente na segunda metade, ocorreram debates a respeito da participação e do papel do público nos museus e a teorização e experimentação de novos modelos e metodologias nas ações de comunicação e informação e educação dessas instituições, trazendo o desafio dos museus repensarem sua prática e modo de inserção e integração no cotidiano de diferentes grupos sociais. A partir daí os museus se encontram em constante desafio para mudar o foco de seu trabalho do acervo em direção às mediações e à multiplicidade de ressignificações e usos sociais do patrimônio (Moraes, 2019).

Podemos dizer que os públicos de museus em sua diversidade têm o direito de encontrar nas exposições e coleções representações de culturas diversas, fatos, personagens e histórias que os representem e expressem a diversidade de patrimônios culturais, memórias, crenças e realidades.

[...] nas instituições museais, a representação pode ser entendida como a ideia que se tem de alguém, de um fato ou de alguma coisa. Nos museus, representar significa dizer de determinado tema, pessoa ou objeto com propriedade tal que parece irrelevante inferir que a representação é uma interpretação, plausível, mas, não necessariamente, a única cabível [...] (Barbosa, 2012, p. 29)

Ao deter a nossa atenção na representação de alguns grupos identitários, como os negros, percebemos que existe pouco protagonismo desses sujeitos tanto como profissionais que atuam em instâncias deliberativas e enunciativas no âmbito do museu, quanto nos musealia que compõem os acervos institucionais, suscitando poucas oportunidades de autorrepresentação. Nessa direção, levantam-se reflexões sobre as representações presentes nos museus e nos processos de musealização, suscitadas

a partir da lógica de uma Museologia Experimental, que, de acordo com Soares (2019, p.201), existe onde “a disputa social pelos sentidos investidos às referências culturais locais produz regimes de valor imprevisíveis e inerentes aos próprios grupos que passam a atuar em sua automusealização [...]”

Essa condição nos leva a alguns questionamentos: considerando que as instâncias decisórias de grande parte das instituições são compostas por profissionais e regimes de valores brancos, quais brechas e tensões se apresentam para o protagonismo negro nas instituições, seja na construção das narrativas enunciativas, seja no poder de decisão de profissionais negros? É possível ser mais do que objeto de exposições parametrizadas por curadores brancos e assumir a posição de sujeito da construção das narrativas infiltrando as instituições por regimes de valores das populações negras? A partir de quais referenciais culturais, sociais, raciais e simbólicos são estabelecidos os critérios de seleção dos objetos a compor as coleções e exposições das instituições?

Diante desses questionamentos, não é difícil imaginar que parte significativa das populações negras, entre outras, não tenha interesse em ir a museus, uma vez que não se sentem representadas. Para além disso, é preciso destacar as violências simbólicas muitas vezes incutidas nos discursos dos museus, ao privilegiar um regime de valor – essencialmente branco –, naturalizando-o como o único possível. Desse modo, de acordo com Querol (2016), existe a necessidade de superar os modelos hegemônicos predominantes nos museus em sua maioria, difundindo modos de operar que tornem a horizontalidade, a descentralização, o empoderamento cidadão e a democracia cultural uma ética museal em expansão.

Um dos fatores que acreditamos fortalecer barreiras e impedimentos de representação, representatividade e autorrepresentação de pessoas negras nos museus, sobretudo em exposições – instâncias que se conformam como materializações de enunciados e performances institucionais - é o entendimento e a percepção tecnicista que destituem desses espaços discursivos sua dimensão política. Nesta perspectiva, destacamos a importância dos museus terem sua dimensão política reconhecida, favorecendo que diferentes sujeitos e grupos sociais exerçam autonarrativas.

A sociedade brasileira e os museus ainda são reflexos do racismo e de discriminações raciais, que se reafirmam no cotidiano. Neste sentido, entendemos que os museus constantemente reproduzem e perpetuam ideias e práticas coloniais, impossibilitando que sujeitos e segmentos sociais não hegemônicos assumam protagonismos produtores de outros regimes de valores. Nesta medida, assim como os museus podem diminuir a distância entre públicos e patrimônios, podem também reforçar distanciamentos, e isso se faz não apenas pela museália exposta, mas sobretudo a partir das seleções empreendidas no âmbito dos processos de musealização e da atribuição de musealidade.

Barbosa aborda a centralidade das escolhas e processos de valoração empreendidos pelos museus e defende que:

[...] Tanto museus como exposições, se realizam institucionalmente e socialmente fazendo escolhas. Estas recaem sobre objetos e significados que lhes são atribuídos visando, por seu turno, outra escolha que pode ser ideológica. Aquelas escolhas continuam exigindo outras, se desdobrando em processos fechados no perfil técnico institucional que acaba por selecionar significados e artefatos para a memória e para o esquecimento [...] (Barbosa, 2012, p.13)

Tradicionalmente, os museus não têm sido espaços de questionamentos, discussões ou expressão cultural democrática, com participação efetiva ou compartilhada de saberes junto aos públicos, principalmente aqueles estigmatizados socialmente como minoritários ou marginalizados. Por outro lado, há pelo menos meio século, tais expectativas vem se apresentando aos museus, transformando/pressionando as práticas e os protagonismos dos processos de musealização e suscitando diferentes debates no campo da Museologia. A participação diversa dos públicos revela a potência expressiva de outras vozes e conhecimentos, que a partir de suas vivências, podem levar para dentro dos museus novas formas de expressões identitárias que transformam o imaginário social. Neste ponto, Cury (2017) assinala que no final dos anos de 1960 e início dos anos 1990 o campo museal foi sendo reestruturado em seu pensamento e práxis – a museografia –, possibilitando a configuração diversa e heterogênea observada hoje.

Diante dessa reestruturação dos museus conforme mencionado pela autora, somos levados a pensar nas abordagens das questões étnico-raciais nos museus tradicionais, sobretudo aqueles localizados em municípios interioranos brasileiros. Tendo como ponto de partida essas abordagens percebemos que os museus que se ancoram na participação reforçam a existência e resistência dos públicos locais.

As consequências dessa participação acarretam novas práticas de experimentação que contribuem na transformação do espaço museu enquanto campo político, e da Museologia enquanto disciplina, rompendo com uma produção hegemônica, branca e eurocêntrica.

A tendência a experimentação leva muitos museus a adotarem novas linguagens museográficas, buscando inovar em suas práticas e envolver os públicos nos mais diversos níveis, o que se mostrava até então impensado para os museus de administração “tradicional”. Como dispositivos que geram reflexividade, levando os grupos sociais a pensarem sobre as suas próprias experiências de criação de suas identidades e do valor atribuído ao território, os museus experimentais, mais do que configurarem meros “espelhos” do social, tem a própria mudança social como objeto de interesse [...] (Soares, 2019, p. 216-217)

Algumas percepções...

Com base na pesquisa em andamento, entendemos que há uma demanda/pressão pelo aumento e aprofundamento de espectros de participação dos diferentes grupos sociais nos museus, nomeadamente os que ainda são considerados marginalizados, assim como os negros. Os museus têm mostrado uma nova face, se podemos assim dizer, com uma pluralidade de manifestações, as quais materializam-se a partir das transformações ocasionadas pelo protagonismo de novos sujeitos, de modo a ressaltar e valorizar as diferenças culturais. Percebemos que têm sido construídas narrativas contra hegemônicas a partir do compartilhamento de saberes e diálogo entre esses sujeitos e os profissionais que atuam nos museus – entre esses, é possível imaginar, também pessoas negras e relacionadas a outros segmentos historicamente marginalizados dos museus.

A partir das experiências detonadas pela Nova Museologia e fortalecidos pelas ressonâncias dos direitos conquistados pelo Movimento Negro, os negros, enquanto grupo social, identificam e constroem instrumentos, estratégias e metodologias para

que sua cultura – que não é *una*, mas plural – e seus regimes de valor estejam presentes e balizem processos de musealização, configurando novas musealidades a partir de seu próprio olhar, a partir da autorrepresentação, mesmo que essa realidade seja permeada por desafios para se posicionarem e assumirem seu lugar enquanto protagonistas.

Não podemos negar que os ideais hegemônicos ainda estão presentes nos museus podendo ser percebidos através da escolha de suas narrativas e posicionamento político. Os desdobramentos, em termos de dominação, causados por tais ideais foram profundamente disseminados nos museus sobretudo nos processos de musealização, os quais foram se cristalizando com o tempo, imprimindo um *modus operandi* museal majoritariamente excludente e colonizador.

Considerações

Historicamente, os museus não vêm sendo reconhecidos como espaços majoritariamente democráticos. Deste modo, refletir sobre a participação e compartilhamento de saberes e valores entre os sujeitos que compõem as culturas e identidades negras e os profissionais que atuam nos museus, implica em tensionar as narrativas hegemônicas e construir alternativas para caminhar e operar contra as formas de controle e dominação.

Acreditamos que a participação dos públicos na construção de narrativas dos museus corrobora a diversidade cultural e identitária, contribuindo para a construção de espaços mais democráticos. É preciso enxergar novas possibilidades de se entender e fazer museus, através de processos de musealização que levem em consideração a perspectiva dos diferentes grupos sociais; e com essa participação ressignificar e reeducar as ações de gerações presentes e futuras.

Referências:

Barbosa, Nila Rodrigues (2012). *Museus e etnicidade – o negro no pensamento museal: Sphan- museu da inconfidência – museu do Ouro Minas Gerais* [Dissertação de mestrado, Universidade Federal da Bahia – UFBA]. Recuperado de https://repositorio.ufba.br/bitstream/ri/24079/1/dissertacao_NRBarbosa.pdf

Brulon, Soares, Bruno. (2019). *Museus, patrimônios e experiência criadora: ensaios sobre as bases da Museologia Experimental*. Em F. Magalhães, L. F. Costa, H. F. Hernández & A. Curcino (Org.). *Museologia e Patrimônio* (pp.199-231). Leira: Instituto Politécnico de Leira.

Cury, Marília Xavier (2017). *Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão*. *Cadernos CIMEAC*, 7, p. 184-211.

Gomes, Nilma Lino. (2017). *O Movimento Negro educador: saberes construídos nas lutas por emancipação*. Petrópolis, RJ: Vozes.

Moraes, Julia Nolasco de (2019, 21 a 25 de outubro). *Museus e Público(s): a centralidade da relação público(s) – museu nos debates contemporâneos da Museologia* [Trabalho completo]. XX Encontro Nacional de Pesquisa em Pós-graduação em Ciência da Informação, Florianópolis, SC, Brasil. Recuperado de <https://conferencias.ufsc.br/index.php/enancib/2019/paper/view/738/667>

Munanga, Kabengele & Gomes, Nilma Lino (2016). *O negro no Brasil de hoje*. São Paulo: Global.

Querol, Lorena Sancho. (2016). *Participar: ensaio formal sobre o conceito, as práticas e os desafios de participação cultural em museus*. *Etnicex: revista de estudos etnográficos*, 8, p. 83-100.

Panel 2 / Mesa 2

Revisitando los clásicos: Teresa Scheiner

Revisitando os clássicos: Teresa Scheiner

Revisiting the classics: Teresa Scheiner

Reporte

Héctor Valverde

En esta mesa se abordó el trabajo realizado por Teresa Scheiner, el cual permitió además de revisarlo y reinterpretarlo, profundizar sobre la manera en que ha tenido un impacto en la trayectoria académica y el trabajo que realizan los trabajadores de los espacios museales en la [re]conceptualización del museo y la museología misma.

En el caso de Diogo Jorge de Melo, con su ponencia *Afectividades y Museología: un lugar para la producción teórica de Teresa Scheiner*, hace una lectura sobre la trayectoria académica, así como biográfica de Teresa y de qué manera su pensamiento ha sido de gran importancia en la producción académica de Diogo y museólogos latinoamericanos, el cual, desde que coincidió con Teresa en sus estudios de posgrado en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO) en 2009 y posteriormente durante su doctorado en la UNIRIO y el Museo de Astronomía y Ciencias Afines (MATS) en 2020, le ha invitado a reflexionar sobre el universo de los museos y la museología.

Las otras formas de mirar(se) en y frente a los museos que propone Teresa, invita a explorar a la museología como una reflexión que va más allá del espacio contenedor, ya que plantea pensar al museo dentro de una serie de contextos situados, desbordando al cuerpo, al territorio, y al tiempo. Este pensamiento revolucionario, por decir lo menos, descoloca al museo como un templo estático, para posicionarlo como un evento y un acontecimiento que no se agota en su formato institucionalizado.

El museo, entonces, debe ser entendido como un fenómeno polisémico, relativo y multiforme, por lo que se requiere concebirlo de manera plural, integrando el mundo interior de cada grupo social, articulando los procesos socio-culturales a través de las distintas formas de poner en común que los grupos sociales establecen en su tiempo y lugar.

Es a partir de lo anterior que Florencia Puebla e Isabel Cornejo, articulan las ideas de Teresa Scheiner en el proyecto de musealización que trabajaron para la comunidad de Vilcas Huamán en Perú en 2019 y que presentan en su ponencia *Plan de Musealización para la Comunidad de Vilcas Huamán (Ayacucho, Perú): el desafío de llevar a la práctica una propuesta de museología contemporánea*, el cual plantea la articulación de un esquema de trabajo dialógico y horizontal con la comunidad a partir del principio de igualdad comunicacional entre todas las partes.

Relatoria

Héctor Valverde

Esta mesa-redonda abordou o trabalho realizado por Teresa Scheiner, o que, para além de o visitar e reinterpretar, nos permitiu examinar em profundidade a forma como teve impacto na trajetória académica e o trabalho realizado pelos trabalhadores do museu na [re]conceitualização do museu e da própria museologia.

No caso de Diogo Jorge de Melo, com sua comunicação *Afetividades e Museologia: Um lugar para a produção teórica de Teresa Scheiner*, faz uma leitura da trajetória académica e biográfica de Teresa e como o seu pensamento tem sido de grande importância na produção académica de Diogo e museólogos latino-americanos, desde que conheceu Teresa nos seus estudos de pós-graduação na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO) em 2009 e mais tarde durante o seu doutoramento

na UNIRIO e no Museu de Astronomia e Ciências Afins (MATS) em 2020, convidou-o a refletir sobre o universo dos museus e da museologia.

As outras formas de olhar(se) frente aos museus que Teresa nos propõe, convidam-nos a explorar a museologia como uma reflexão que vai para além do espaço do contentor, pois propõe-se pensar no museu dentro de uma série de contextos situados, transbordando o corpo, o território, e o tempo. Este pensamento revolucionário, para dizer o mínimo, desloca o museu como um templo estático, para o posicionar como um acontecimento e uma ocorrência que não se esgota no seu formato institucionalizado.

O museu, portanto, deve ser entendido como um fenómeno polissêmico, relativo e multiforme, razão pela qual é necessário concebê-lo de forma plural, integrando o mundo interior de cada grupo social, articulando os processos socioculturais através das diferentes formas de partilha que os grupos sociais estabelecem no seu tempo e lugar.

É nesta base que Florencia Puebla e Isabel Cornejo articulam as ideias de Teresa Scheiner no projeto de musealização em que trabalharam para a comunidade de Vilcas Huamán no Peru em 2019, que apresentam no seu documento *Plan de Musealización para la Comunidad de Vilcas Huamán (Ayacucho, Peru)*: el desafío de llevar a la práctica una propuesta de museología contemporánea, que propõe a articulação de um esquema de trabalho dialógico e horizontal com a comunidade baseado no princípio da igualdade comunicacional entre todas as partes.

CONFERENCIA MAGISTRAL

Teresa Scheiner: uma trajetória de compromisso intelectual e prático/teórico com a Museologia¹

Fábio Adriano Hering

Departamento de Museologia da Universidade federal de Ouro Preto (UFOP)
fahering@ufop.edu.br

Resumen:

Se presenta aquí un escenario sobre la obra de Teresa Scheiner, mostrando las etapas destacadas de su pensamiento, recorriendo parte de su trayectoria profesional, y destacando la relevancia de su producción intelectual para la Museología contemporánea.

Palavras Clave: teoria museologica, historia de la museologia, museologia latino americana y caribeña

Resumo:

Apresenta-se aqui um cenário sobre a obra de Teresa Scheiner, demonstrando as etapas marcantes do seu pensamento, percorrendo parte da sua trajetória profissional, e ressaltando a atualidade de sua produção intelectual para a Museologia contemporânea.

Palavras-chave: Teoria Museológica, história da museologia, museologia latino-americana e caribenha

Abstract:

A scenario about Teresa Scheiner's work is presented here, demonstrating the remarkable stages of her thinking, covering part of her professional trajectory, and highlighting the relevance of her intellectual production for contemporary Museology.

Keywords: Museological Theory, History of Museology, latin american and Caribbean museology.

Teresa Scheiner é uma intelectual, professora, gestora e orientadora conhecida de todos nós, que tem uma trajetória que só pode ser descrita com superlativos, e que se confunde com a história do pensamento museológico brasileiro, latino-americano e mundial. Por questões práticas, serei breve na descrição da sua carreira, e depois me deterei em alguns pontos da sua produção teórica, buscando dessa forma compartilhar alguns temas de reflexão com todos vocês. Para um cenário mais detalhado, e cronologicamente ordenado sobre sua trajetória, eu aconselho a leitura do capítulo intitulado Teresa Scheiner, escrito por Bruno Brulon Soares & Ana Cristina Valentino, no volume do ICOM intitulado *A History of Museology: key authors of Museological Theory*, de 2019. Para uma referência mais geral em português, remeto os

¹ Agradeço o convite feito pelo Setor acadêmico, de gestão e articulação de eventos do ICOFOM LAC na pessoa do Prof. Dr. Vinicius Monção, e pelo apoio da Presidenta Profa. Dra. Luciana Meneses de Carvalho, para que eu proferisse essa conferência.

interessados para o blog *Historia da Museologia*, organizado por professores e alunos do curso de Museologia da UNIRIO². Para apresentar brevemente o perfil biográfico da homenageada eu recorri principalmente a essas referências e aos espaços de divulgação institucionais sobre perfis acadêmicos no Brasil.

Dito isso, é importante aqui ressaltar que Teresa Scheiner é uma museóloga brasileira, nascida na cidade do Rio de Janeiro, e formada pelo Museu Histórico Nacional em 1970. Ingressou na carreira no ensino superior em museologia ainda naquela década, no que seria conhecido como a Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, a UNIRIO. Ela realizou seus estudos de pós-graduação *stricto sensu* na área de comunicação, na Universidade Federal do Rio de Janeiro, a UFRJ, defendendo o mestrado, intitulado *Apolo e Dioniso no Templo das Musas: Museu - gênese, idéia e representações em sistemas de pensamento da sociedade ocidental*, em 1998, e o doutorado, intitulado *Imagens do não-lugar: Comunicação e o patrimônio do futuro*, em 2004.

Sua produção intelectual na área de Museologia compreende praticamente duas centenas de artigos, livros, capítulos de livros, textos em anais de congressos, e outros, publicados desde meados de 1970 até hoje. Merecem destaque aqui as reflexões publicadas no ICOFOM Study Series e nos Anais do ICOFOM LAM (hoje ICOFOM LAC), que se estendem desde a década de 1980, até muito recentemente, denotando o papel que Teresa Scheiner protagonizou nesses espaços sobre teoria museológica. Ressalte-se aqui que ela integrou o ICOM (Conselho Internacional de Museus) e o ICTOP (Comitê Internacional de Formação de Pessoal para Museus) em 1982, participando na organização de eventos e desenvolvendo pesquisa na área de formação e treinamento em Museologia; presidiu o ICOFOM de 1998 a 2001; e foi responsável, junto com Nelly Decarolis, pela criação do ICOFOM LAM (hoje LAC) em 1989, do qual ela é até hoje membro do Conselho Permanente.

Também é importante falar das contribuições de Teresa Scheiner na criação, em 2006, do primeiro curso de pós-graduação *stricto sensu* em Museologia no Brasil, o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, concretizado em uma parceria entre o Museu de Astronomia e Ciências Afins e a UNIRIO, do qual ela foi coordenadora desde sua criação até 2017, e onde ela já orientou e ainda orienta diversos trabalhos de mestrado e de doutorado.

Sua extensa produção, seu intenso envolvimento em projetos e instituições, na gestão acadêmica e na formação em diferentes níveis na área de Museologia, Ciências da Comunicação e da Informação, seu destacado papel e militância nos espaços brasileiros e internacionais de reflexão teórica e profissional em Museologia e áreas afins são já testemunhos maiúsculos da sua extrema importância para o pensamento museológico latino-americano. Mas precisamos falar de suas ideias, pois é precisamente no domínio da teoria museológica que temos as principais contribuições de Teresa Scheiner para a Museologia contemporânea.

Seguirei aqui, em um primeiro momento, os tópicos da classificação proposta como “pontos de vista sobre a Museologia” do texto sobre Teresa Scheiner já citado. São eles, a saber:

- Museologia como Campo Científico: Ciência ou Filosofia?;
- O Fenômeno Museu;
- O “museu total” e o Ecomuseu;
- O “patrimônio total” e a Ecologia;
- Teorias da Exposição.

Adicionarei, a esse esquema, em alguns momentos, comentários e reflexões; em outros, elaborarei uma síntese do que eles propuseram; e, finalmente, aqui e ali,

² <https://historiadamuseologia.blog>

acrescentarei os meus pontos de observação acerca da obra e do pensamento da autora. Além disso, explico que a classificação vai seguir, a partir daqui, uma ordenação não hierárquica, mas argumentativa. Além disso, não tratarei o pensamento de Teresa a partir de uma lógica cronológica, pois entendo que em muitos casos a autora foi desenvolvendo seus argumentos em mais de um momento, não configurando aquilo que poderíamos chamar de “fases” do pensamento, o que denota mais ainda, em meu entender, a coerência do seu “edifício” argumentativo e de seus projetos analíticos.

Tendo tudo isso dito, podemos passar para o primeiro dos tópicos que serão aqui tratados: a reflexão acerca da Museologia como Campo Científico: Ciência ou Filosofia? Ao abordar essa questão, Teresa Scheiner vai elaborar uma discussão própria a partir do debate inaugurado pelos grupos do ICOFOM, investigando os limites e a validade científica do campo da Museologia. Talvez seja relevante, desde já, ressaltar a postura intelectual da autora, de proceder, primeiro de tudo, na direção de uma pesquisa e de uma compreensão do campo museológico, muito antes de, por outro lado, prescrever uma deontologia ou estabelecer linhas de ação para o trabalho na área. Colocando-se na posição de quem deseja compreender o mundo, o ser, a sociedade e a sua relação com a cultura, Teresa elabora um diálogo contínuo com o pensamento sociológico, com as vanguardas filosóficas e com o conhecimento histórico sobre a área no sentido de perceber as dinâmicas abertas para a Museologia na contemporaneidade.

É a partir desse espírito mais compreensivo do que especulativo, de quem percebe o presente como uma brecha aberta pelo devir para se compreender a realidade, que a autora, em diversos momentos de sua trajetória, descreve o campo museológico, estabelecendo, em linhas gerais, três aspectos que caracterizariam a Museologia como disciplina acadêmica ou como filosofia: primeiro, a ideia de que a Museologia faria parte de um todo maior, mais “englobante”, que compreenderia uma ciência do Patrimônio, ou nos termos de Tomislav Sola, uma “heritologia”, como totalidade museal representativa da relação que cada indivíduo mantém com uma parte do real celebrado como memória, herança, identidade ou valor; segundo, a Museologia como a prática de Museu, entendida aqui como resposta a uma demanda, seja de uma dimensão institucional, como compreendida no chamado museu tradicional, com suas atividades técnicas, comunicativas e de função social, seja do trato com aquela porção representativa do real compreendida como patrimônio e essencial para a vida prática e para as dinâmicas do espírito das comunidades; e, finalmente, em terceiro, que a Museologia seria o campo de conhecimento ou filosofia que estudaria, partindo de uma inspiração em Stransky, o fenômeno museu em todas as suas manifestações.

Este terceiro aspecto levantado pela autora, e elaborado a partir de um diálogo com a tradição dos MuWoP do ICOFOM, traz à cena, para Teresa Scheiner, a necessidade de se entender o papel que o Patrimônio (como totalidade das dimensões de Museu que dizem respeito à humanidade) desempenharia como condição de possibilidade para a existência do homem como ser na terra (homem, aqui, como designativo da individualidade genérica da humanidade). Dizendo de outra forma, para Teresa Scheiner não há possibilidade de se conhecer a humanidade absolutamente, de sondar mesmo que superficialmente sua natureza, de garantir sua existência como observado pela epistemologia, sem estabelecermos uma via de compreensão disciplinar, sistematizada, reflexiva, não apenas sociológica mas filosófica de Museologia.

Acho que esse ponto merece um comentário. Em um ponto em sua obra, Teresa Scheiner reflete sobre uma certa tradição latino-americana de compreensão da Museologia estruturada por uma variante do pensamento marxista, caracterizando o trabalho do museólogo como um profissional engajado na transformação da sociedade. Podemos dizer aqui que não é por essa via, apenas partindo da tradição

do trabalho social, que Teresa pensa fundamentalmente a Museologia. Não digo que há aqui uma crítica derrisória com relação a aquela tendência do campo, mas sim uma compreensão de princípios, onde a autora pensa e argumenta sobre o que caracterizaria um fenômeno, e ela propõe, subliminarmente, que é impossível transformar o que não se conhece. Logicamente, não é possível equacionar aqui com qualquer grau de equivalência o chamado “fato museal”, como proposto pela socióloga e museóloga brasileira Waldisa Russio, com o estudo do “fenômeno museu”, como proposto por Teresa Scheiner, e aqui nos dirigimos para o segundo dos pontos de vista referidos acima. Um “fato museal” é uma constatação de uma realidade compreendida como social, identificável na medida em que o social pode oferecer testemunhos de um mundo observável, quantificável, compreensível a partir das dinâmicas coletivas. Um fenômeno, por outro lado, pela perspectiva da filosofia, não está lá nem cá, e só pode ocorrer na esfera do indivíduo, na relação entre o ser e uma parcela da realidade, na tomada de consciência do ser sobre o mundo, ou sobre si mesmo, a partir da sua intuição ou de sua sensibilidade. Portanto, um fenômeno é uma condição de existência do ser, e ele necessariamente precede, no espírito e quiçá na realidade, os fatos de sociedade. Dessa forma, seria uma contradição nos termos imaginar uma ação museológica não organizada a partir de uma reflexão sobre a natureza mesma do “fenômeno Museu”, sendo então, portanto, fundamental organizar a ação museológica, para Teresa, a partir de uma necessária e anterior reflexão teórica de base filosófica e fenomenológica.

Dito dessa forma, e tratando ainda, como já foi ressaltado, do segundo “ponto de vista” de Teresa sobre a Museologia, o “fenômeno Museu”, pode-se acrescentar ao já exposto que essa é para a autora uma categoria universal similar ao que o idealismo alemão outrora denominara *mutatis mutandis* como o “conceito”, uma “manifestação da essência ou da substância do mundo real”, definidora da nossa identidade, característica de nossa existência. Concebendo o “fenômeno Museu” dessa forma, como conceito, poderíamos considerar as ocorrências históricas e tangíveis, conhecidas de todos nós, como os museus tradicionais, os ecomuseus e os conjuntos patrimoniais, até nossa relação com a informação, com os objetos de nossa vida privada e com as paisagens, como contingências, eventos da ordem da história, singularidades que nos demonstram dimensões institucionais e palpáveis de uma dinâmica museal que faz parte de nossa natureza, e que se manifesta a partir de determinados arranjos que estabelecemos com o espaço, com o tempo e com a memória.

Assim, devemos entender, de acordo com Teresa Scheiner, que não há uma forma acabada e final, ideal, de museu, mas sim um processo, do qual talvez possamos apenas divisar seu futuro, percebendo, compreensivamente, algumas das suas manifestações no tempo, como identificáveis na forma como as sociedades contemporâneas se relacionam com a informação, com as coleções, com as exposições, com seus acervos e territórios. O museu do futuro, dessa forma, se esboçaria nesse espaço de abertura, nessa brecha do real onde nos encontramos agora, talvez mesmo nesse momento em que estas palavras são pronunciadas e transmitidas, quando nosso patrimônio, na acepção mais ampla da palavra, pode dar forma, no presente, a algo novo, desejado por nós.

Um terceiro ponto de vista relacionado com a obra teórica de Teresa Scheiner, que pode se ajuntar a essa exposição é: o “museu total” e o Ecomuseu. A posição da autora com relação a esse tema se esboça a partir das reflexões e posturas resultantes da Mesa de Santiago, do Chile, organizada pelo ICOM e pela UNESCO, em 1972. Baseada nas colocações de George Henri Rivière, Scheiner lembra, oferecendo um distanciamento a aquele processo, que as experiências dos museus a céu aberto, dos

museus das técnicas e dos ofícios, e dos parques nacionais, alguns deles estendendo-se desde o século XIX, antecedem a própria conceituação dos chamados “ecomuseus” ou museus de território, sendo estes últimos, dessa forma, não inovações mas evidências do fenômeno Museu, próprias de condições sócio-ambientais e temporais específicas que lhes possibilitaram o surgimento, sendo de nenhuma forma absoluta opostos aos museus tradicionais mas a eles unidos por uma relação de continuidade e desenvolvimento. Teresa ressalta assim que a mesa redonda de Santiago teria elaborado uma definição para um processo já em curso, portanto, extendendo as definições por eles estabelecidas para todos os tipos de museus, que passaram a buscar dialogar, com maior ou menor êxito, a partir de então, com uma concepção holística e global do ambiente natural e humano. A autora lembra, assim, que a mesa redonda de Santiago constituiu-se como um importante espaço de reflexão teórica que, como sabemos, contribuiu sobremaneira para o amadurecimento do pensamento no campo, e que redundou no bem-vindo protagonismo de uma Museologia comunitária no cenário da América Latina e do Caribe, demandando o engajamento da comunidade museológica com uma realidade que vai exigir, para os profissionais museólogos, toda uma formação técnica e um exercício de habilidades, de práticas e sensibilidades inter e transdisciplinares programáticas que vão marcar a reflexão no campo da Museologia a partir de então, cada vez mais engajada com a teoria.

A análise que acabamos de fazer se liga ao ponto seguinte, que é: O “patrimônio total” e a Ecologia. A ideia de um patrimônio total é elaborada por Teresa desde sua dissertação de mestrado e aprofundada em sua tese de doutoramento. A partir de um percurso analítico em que ela busca passar a limpo, inicialmente, uma certa ideia do que seria o espírito de museu, desde a antiguidade nas mentalidades ocidentais e ocidentalizadas, dialogando com as ideias inter-relacionadas de identidade apolínea e diferença dionisíaca, e observando como ela se transforma, na modernidade, onde o museu assume as expectativas e valores burgueses, até abrir-se, na contemporaneidade, em face da ameaça ao meio ambiente, do avanço na corrida espacial, e das lembranças e da iminência da guerra, na segunda metade do século XX, para uma ideia integradora de patrimônio, a partir dos diálogos globais e das perspectivas disciplinares da museologia no cenário pós guerra fria. O “patrimônio total”, dessa forma, como o conjunto de todos os bens naturais e produzidos pelo homem, sem limites de tempo ou de espaço”, como pensado pelos proponentes da hipótese de Gaia, por exemplo, desenvolve-se como uma decorrência temporal do “museu total”, para Teresa Scheiner, no cenário onde a preocupação com a cultura, com o homem, com o meio-ambiente e a vida, resultam tanto em princípios de ação, como na Recomendação de Paris, de 1972, sobre a proteção do patrimônio mundial, cultural e natural da humanidade, quanto no desenvolvimento técnico e teórico da área de preservação, que contou no Brasil com a regulamentação da profissão de museólogo em 1984.

O diagnóstico de Teresa sobre um desenvolvimento global, inerente ao final do século XX e início do XXI, com a questão do Patrimônio oferece um contraponto interessante ao que outros estudiosos identificaram no mesmo período. Françoise Choay, por exemplo, especialista na história da arquitetura chegou a anunciar provocativamente o que poderia ser, por conta da grande popularização dos temas do patrimônio, em suas diferentes variações, a entrada em cena do que se poderia chamar de “homo protheticos”, que se apoiaria hoje em diversificadas “próteses da memória”, não sendo mais capaz de marcar sua época com uma nova forma de construir, como fizeram seus antepassados denominados “homo sapiens”. O historiador francês François Hartog, por outro lado, em suas reflexões recentes sobre a contemporaneidade, assinala o que

seria um sinal da “falência da História” e uma tendência das sociedades de hoje de “viverem no presente”, um presente que seria perpétuo, cada vez mais parecido com o passado e cada vez mais parecido com o futuro. Sem mudança, não haveria História, e Hartog se pergunta se o sintoma dessa época não seria o Patrimônio, essa categoria que hoje se confunde com a vida e que ocupa hoje o lugar outrora protagonizado pela História como categoria identitária e explicativa. Esses dois autores, como podemos perceber, estão de acordo ao identificar a centralidade do Patrimônio na sociedade contemporânea, e eles também aproximam-se entre si ao atribuir ao Patrimônio a sombra da dúvida e o estigma de categoria problemática.

Talvez aqui possamos falar de forma mais auto-evidente sobre qual seria o papel de uma teoria museológica para Teresa Scheiner, na forma como ela se abre para um cenário a ser compreendido, não elaborando uma noção de patrimônio organizada por meio da retórica da perda mas como um campo de possibilidades de compreensão da realidade. O ser, o homem (como designativo genérico da identidade humana), para Teresa, pensado a partir das reflexões de Heidegger em *Ser e Tempo*, é um ser-aqui, estendido entre um arco temporal definido entre nascimento e morte, do qual uma das naturezas, dada não por uma relação imutável com o tempo, com o espaço e com a memória, mas condicionada pelas singularidades e contingências da história, é, como já vimos, o fenômeno Museu. Orientada por esse conceito de museu é que Teresa se volta à principal categoria representativa e identitária na contemporaneidade, o Patrimônio (tomado como o designativo coletivo das categorias de pensamento e ação identificadas com os temas da memória e da preservação), que ocupa o lugar outrora ocupado pela História como categoria explicativa, vendo-o não como um problema mas como uma condição de possibilidade, não como uma essência e idéia tangíveis a serem reproduzidas mecanicamente na história, não como um sintoma de um processo, mas como uma manifestação da identidade do ser no tempo atual, como uma possibilidade de compreensão do Museu no mundo. São por meio dessas dinâmicas e processos do Patrimônio, que configuram aquela totalidade entre cultura, manifestação, natureza e espaço, por nós percebida e por nós engendrada no presente, que configuramos uma realidade possível na urgência e no turbilhão do aqui e do agora. Nessa realidade, como uma brecha no tempo configurando presente, passado e futuro, é que surge sempre, ininterruptamente, um museu como possibilidade. Esse museu, para Teresa Scheiner, se afasta, não sem contradições, rapidamente de sua antiga imagem prototípica moderna, monumental, burguesa e material para se aproximar cada vez mais de uma dimensão contemporânea e atual, organizada a partir do signo da totalidade, configurando-se idealmente como algo modular, comunitário e virtual. Não estamos parados no presente, como imaginara Hartog, portanto. São os parâmetros das análises museológicas que se compreendem hoje em microhistorias e se produzem num ambiente cada vez mais virtualizado. Essa face virtual do Museu, segundo a autora, não se resume às linguagens digitais, embora deva fazer recurso a elas, mas compreende também uma ideia de potência, força, ânimo, dinamismo e capacidade do museu para se atualizar continuamente, efetuando uma cesura entre o ser e a realidade a partir da totalidade do patrimônio, como designativo daquilo que nos define a partir do espaço, do tempo e da memória. O papel de uma teoria museológica, portanto, a partir de Teresa Scheiner, é o de elaborar um caminho para a compreensão do fenômeno Museu e da totalidade do patrimônio na atualidade como instâncias criativas do homem (e não como próteses e emulações do passado, como pensara Choay), compreendendo que o caminho do pensamento é o caminho da ação, e que toda ação museológica e toda realização prática da museologia torna possível uma compreensão teórica do campo, como processo, pois cada museu na história é uma

brecha onde o pensamento e a ação podem encontrar ocasião de se re-significarem, re-significando o próprio homem e o mundo, e que o caminho da Museologia é de um engajamento cada vez mais intenso e dinâmico com essa realidade.

Passando agora ao último tópico relacionado acima, o das Teorias da Exposição, é importante ressaltar que desde 2004, Teresa Scheiner integrou-se a um grupo de trabalho coordenado pelo ICOFOM, discutindo o tema das 'linguagens da exposição' em âmbito teórico. Estabelecendo diálogos com as áreas de Estudos Culturais e Comunicação, ela analisou especificamente os processos de exposição sob o prisma das teorias da comunicação. Buscando entender de que forma o domínio prático da exposição faz recurso de uma linguagem própria no diálogo com o público em geral, e com grupos específicos da sociedade nos seus processos comunicativos, Teresa Scheiner concebe a exposição como a base fundamental para a relação entre o público e o museu, condição necessária para que o museu não seja apenas um conjunto de coleções e laboratórios. Dentro desse enfoque, a autora delinea os tipos de museu, com suas especificidades no que tange à exposição, definindo modelos desde o Museu Tradicional e Ortodoxo aos Ecomuseus e museus interativos. É importante, para Teresa, dentro desse cenário, compreender que os museus têm uma evolução histórica, desde o discurso estruturado na exposição cronológica e narrativa, da exposição de espécimes, até a integração do objeto museológico ao contexto social e cultural, como nos ecomuseus, passando pelas expectativas interpretativas e participativas dos museus interativos. Sem nos aprofundarmos nesse tópico, é entretanto fundamental reconhecer que a dinâmica interpretativa e analítica de Teresa Scheiner neste ponto é fiel à sua compreensão teórica e fenomenológica, compreendendo como a dinâmica de Museu, mesmo nas tipologias que se oferecem a nós hoje, tem uma historicidade própria, que caminha, quem sabe de forma significativa, não sem resistências e contradições, para integrar o objeto museológico à vida das sociedades.

Como foi visto até aqui nesse breve esboço, a obra de Teresa é ampla e prolífica. Um traço marcante de sua fortuna teórica é o engajamento com o universo prático dos museus, compreendendo-os não como idealidades atemporais mas como fenômenos inscritos no tempo e no espaço, postulando portanto uma sempre renovada necessidade de seus agentes, profissionais e intelectuais, de estabelecerem linhas de ação em face das urgências postas pela realidade. Essa demanda sempre renovada por novas explicações e novos projetos, dada pela dinâmica mesma do real que, para além da sua eventual aparência de imobilidade, sempre está a pôr novos problemas e desafios, não permite que uma teoria museológica esteja pronta, à espera do museólogo em alguma página de livro ou no discurso de algum especialista. Somos todos um pouco como aquele anjo de Paul Klee que, tomado de espanto, como Walter Benjamin bem percebeu, avança de costas para o futuro enquanto o passado deposita montanhas de escombros aos seus pés. Do futuro que já não mais é ele tem só as ruínas que pode divisar no presente, na forma de um imenso quebra-cabeças cujos fragmentos, em parte destruídos e tornados pó, não cessam de chegar. Estar nesse espaço de interseção entre as forças do tempo e a urgência do presente é a condição posta pela realidade para quem se dedica ao trabalho com os museus e com o patrimônio na contemporaneidade, e neste sentido a obra de Teresa Scheiner tem permanecido na vanguarda no campo de uma teoria museológica ampliada (voltada à totalidade da memória, ao patrimônio, aos museus e aos bens culturais), como demonstra seu diálogo com as questões do presente. Muito recentemente, por exemplo, em publicação de 2020, ela elaborou uma reflexão sobre os desafios da Museologia para os tempos atuais, tempos pandêmicos, que, entendo, oferece a oportunidade para algumas reflexões a título de conclusão.

Teresa Scheiner, em diálogo com os teóricas da sociedade contemporânea, lembra que vivemos atualmente na hiperculturalidade³, entre lugares e não-lugares, entre territórios e sítios virtuais, tempos que demandam a “reorganização de nossos saberes e dos nossos procedimentos”, tempos de simultaneidade e disponibilidade, onde a distância cada vez mais é determinada pela velocidade da conexão; onde nossa presença é cada vez mais estabelecida com referência a imagens e dispositivos. O isolamento que nos foi imposto pela COVID-19 intensificou, segundo Teresa, processos, em certa medida inerentes à modernidade, que já estavam em curso há décadas desde o advento da globalização: a individualização dos sujeitos e a virtualização da realidade. De acordo com ela, embalde nosso sentimento de nostalgia com relação a um período passado ou a uma ordem perdida, “não podemos fugir ao ambiente hipercultural: ele é o que, hoje, nos significa; e a partir dele precisamos conceber um museu que represente o que somos agora”. Este seria, de acordo com Scheiner:

um dos paradoxos da Museologia, hoje - ancorados na materialidade dos espaços geográficos e das memórias musealizadas em conjuntos de bens culturais móveis, tememos abrir espaços para a predominância dos novos modelos conceituais: o patrimônio/museu virtual; o patrimônio/museu digital. Desejamos a permanência do museu tradicional – aurático – e do museu de território – dialetal. Pois, se assim não for, onde ficará o nosso desejo de chão? (Scheiner, 2020, p. 52)

Contrariamente a isso, entretanto, em consonância com os tempos hiperculturais, e entendendo que nossa natureza seja a da multiplicidade e a da virtualidade, um museu dos tempos atuais, mais que fundamentado “nas idéias de presença ou de representação” (características dos museus ortodoxos tanto tradicionais quanto de território), deveria se organizar, isso sim, como “um evento, um acontecimento”, proposta que a autora vem “defendendo desde pelo menos 1991” (ver Scheiner, 1998, 2018).

Diferentemente do que se poderia considerar em face a esse tempo “hipermodernos”, vocacionados às dinâmicas do evento ou do acontecimento museu, a imagem que ordena nosso “horizonte de expectativa” museológico hoje não é outra senão a de um forte “retorno da tradição”, de retomada de um certo espírito conservador, no sentido político e cultural do termo, visíveis no cenário político brasileiro hoje. O imaginário e a presença do chamado museu tradicional ainda é inegável na contemporaneidade, tanto o é que se fala muito do museu no século XXI, e talvez devamos, de acordo com Teresa Scheiner, imaginar que, se objetivássemos esse novo museu, ele não seria, por conta das injunções da história das sociedades, polifônico, mesmo que polimorfo; seria hipertextual, mas não dialético; seria inclusivo, mas não democrático. Poderíamos dizer, com o risco das simplificações, que, nos tempos atuais, vivemos sob uma disputa entre visões de mundo, e concepções de museu, em alguma medida importante, conflitantes, e ambas se escoram fundamentalmente em um chão em grande medida estabelecido ainda pela ideia de tradição. Há um embate entre noções de sociedade, liberdade, verdade e democracia na contemporaneidade, visível no debate político e na sociedade, que produzem as condições necessárias para essa disputa sobre o que se concebe, prática e teoricamente, como museu e patrimônio. Poderíamos sumarizá-las, com o risco dos binarismos e das simplificações, entre duas posições antagônicas

3 Hipercultural é a justaposição, sem distância, “de diferentes formas culturais (...) diferentes formas, ideias, sons e odores (...) deslocados de seu lugar de origem. A distância (...) está completamente ausente na simultaneidade hipercultural: tudo está disponível no presente” (Han, 2018, p. 81-84 apud Scheiner, 2020, p. 52).

estereotipadas, ambas com suas próprias fronteiras tecnológicas e teóricas: uma que postula um novo museu, permeado por novas práticas e que espera por uma nova definição institucional, que satisfaça os desejos por representação dos diferentes grupos sociais e que se organize a partir de outros objetos e outras realidades; outra, que busca nos espaços museológicos e patrimoniais a representação de ideias e práticas tradicionais e conservadoras, saudosas de uma ordem que imaginávamos superada, defensores de uma prática disciplinar e temática que entendíamos eclipsada pelas novas ideias sobre o homem, o museu e o patrimônio nos novos tempos. Sintomático desse processo, no cenário brasileiro, é o fato de um de alguns dos museus mais visitados no país, e alguns museus recém inaugurados, se organizarem como espaços tradicionais, centrados em coleções que muito pouco dialogam com as culturas locais e com o espírito dos tempos contemporâneos⁴, enquanto outros projetos museológicos organizados a partir de temas e problemas contemporâneos e afinados com as vanguardas teóricas da Museologia⁵ muitas vezes não alcançarem a repercussão pública que merecem.

Na década de 1980, a museóloga Waldisa Russio, questionada sobre porque os museus contemporâneos estavam tão distantes daquilo que era então postulado pelas novas correntes da Museologia, respondeu, enfaticamente, que para que esses espaços tradicionais, tão populares no imaginário social, fossem transformados seria necessário que os novos museólogos se engajassem com as novas ideias, que se comprometessem praticamente com a teoria. Devemos concordar com essa afirmação, assinalando que esse engajamento com a teoria deve ser marcado também, por um compromisso com a atualidade, com os teóricos contemporâneos, que assumem a tarefa de compreender o tempo em que vivem e que percebem as injunções da história e as contradições enfrentadas pelos profissionais hoje no trabalho institucional. Diríamos inclusive que as fronteiras desse enfrentamento não podem prescindir também da ação prática, da militância institucional, da defesa e do reconhecimento do trabalho do museólogo, da divulgação da Museologia voltada a um público não especializado, apresentando os temas relevantes da área. Podemos dizer que, em face desses desafios do presente, devemos sem dúvida ler hoje, mais do que nunca, a obra teórica de Teresa Scheiner; devemos realizar o compromisso de desenvolver suas reflexões para nossas demandas atuais; devemos abrir nosso espírito e nossa mente para o exemplo representado por sua atualidade, sensibilidade e clarividência acerca do papel da Museologia na contemporaneidade, pensando as suas discussões sobre patrimônio, museu e memória como orientações do nosso trabalho do espírito nas demandas práticas do dia a dia.

São inúmeras as lições que poderíamos tomar da obra de Teresa Scheiner, que se confunde com os caminhos da própria disciplina museológica, para nos ajudar a sondar o caminho que se abre a partir de agora, nesse momento em que paramos para pensar sobre sua obra, no momento em que vivemos. Talvez possamos lembrar

4 Testemunho disso é o fato de um dos museus mais visitados no Brasil na atualidade ser o Museu do Instituto Brennand, organizado principalmente ao redor de uma coleção pessoal exuberante de traço principalmente européia e com uma proposta museológica com pouquíssimas interfaces com as questões atuais da área de teoria museológica. Some-se a isso o fato de muito recentemente ter sido aberto em Ouro Preto o Museu Bouliou, organizado também a partir de uma coleção pessoal e estruturado a partir da noção de museu tradicional ortodoxo, sem diálogo com as questões contemporâneas da Museologia e praticamente desconhecendo a existência de um curso de Museologia na própria universidade local.

5 Como o Museu das Remoções, no Rio de Janeiro, que contribui para a luta contra as remoções, preservando a conexão simbólica, a memória emocional e as práticas sociais de comunidades removidas locais; e o EcoMuseu da Serra de Ouro Preto, que busca inserir a cidade de Ouro Preto no panorama contemporâneo, com sustentabilidade, considerando-se a preservação de seu patrimônio cultural e natural.

de suas palavras sobre a necessidade de uma “desaceleração que nos permita reconectar-nos a nossa essência”; de uma reflexão profunda, contemplativa para o desenvolvimento da cultura” e da nossa própria disciplina museológica. De acordo com as palavras da própria autora:

... Esta pode ser, hoje, uma tarefa da Museologia: deixar um pouco de lado a pulsão de pensar-se a si própria para acompanhar o caminho dos museus no âmago da contingência, apontando opções de rearticulação, readaptação e reinvenção de sentidos que os mantenham significantes neste mundo pós-pandêmico; e oferecendo, ao largo desse processo, a medida de equilíbrio que lhes permita alinhar-se ao construto da [cultura contemporânea], sem perder a essência museal. (Scheiner, 2020, p. 62)

E finalmente, ainda nas palavras de Teresa Scheiner:

Talvez essa pandemia nos leve a reconhecer que sim, o futuro dos museus está dentro de nossas casas: no espaço do humano, no tempo do humano, no corpo humano - o museu primordial, que se engendra na imaterialidade, na relação, em conexão com todos os afetos. O museu interior, fundamento e essência de todos os demais museus. (Scheiner, 2020, p. 62)

Referências:

Benjamin, W. (1985). Sobre o conceito da História. Magia e Técnica, Arte e Política: ensaios sobre literatura e história da cultura. Tradução de Sérgio Paulo Rouanet; prefácio de Jeanne Marie Gagnebin (pp. 222-234). Brasiliense: São Paulo.

Brulon Soares, B.; Valentino, A. C. (2019). “Tereza Scheiner”. In Brulon Soares, Bruno. A History of Museology: key authors of museological theory. (pp. 203-215). 1. ed. Paris: ICOFOM - International Committee for Museology, 2019. v. 1.

Choay, F. (2011). Introdução. O Patrimônio em Questão: antologia para um combate. Tradução de João Gabriel Alves Domingos. (pp. 11-43). Fino Traço: Belo Horizonte, 2011.

Guarnieri, W. R. C. (Jul/Dez 2006). Texto III. Arantes, A. A. Produzindo o Passado: Estratégias de Construção do Patrimônio Cultural.(pp. 59-78). Brasiliense: São Paulo.

Hartog, F. Tempo e Patrimônio (2006). Varia Historia, Belo Horizonte, vol. 22, no 36, p. 261-273.

Scheiner, T. C. M.. (1999). As bases ontológicas do Museu e da Museologia / The Ontological Bases of the Museum and of Museology. XXI Annual Conference of the International Committee for Museology - ICOFOM/ International Council of Museums (ICOM), Coro, Venezuela. ICOFOM Study Series, v. 31. (pp. 126-173). Munique: Museums Pädagogisches Zentrum München.

Scheiner, T. C. M.. (2015). El evento ‘Museo’: aportes sobre el campo teórico de la Museología (1955-2015). Complutum (Madrid), v. 26, p. 77-86.

Scheiner, T. C. M. (2004). Imagens do não-lugar: comunicação e os novos

patrimônios. Tese (Doutorado em Comunicação) – Programa de Pós-Graduação em Comunicação e Cultura. Universidade Federal do Rio de Janeiro/ECO, Rio de Janeiro.

Scheiner, T. C. M.. (1986). *Museology and Identity*. IX Annual Conference of the International Committee on Museology - ICOFOM, Buenos Aires, Argentina. ICOFOM Study Series, v. 11, p. 257-263.

Scheiner, T. C. M.. (1997). *Memória e Museu: expressões do passado, visões do futuro*. VI ICOFOM LAM, Cuenca, Ecuador. Anais do VI ICOFOM LAM. (pp. 130-140). Rio de Janeiro, RJ.

Scheiner, T. C. M.. (2002). *Museología y Presentación: original/real o virtual? - Museologia e Apresentação: original/real ou virtual?* Anais do XI Encontro Regional do ICOFOM LAM. Actas del XI Encuentro Regional del ICOFOM LAM. Cuenca, Ecuador, 23 al 30 oct. 2002, v. 1. 1a.. ed. (pp. 96-106). Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda.

Scheiner, T. C. M.. (2000). *Museologia, Identidades e Desenvolvimento Sustentável: estratégias discursivas*. IX Encontro Regional do ICOFOM LAM e II Encontro Internacional de Ecomuseus, 2000, Rio de Janeiro. Anais do IX ICOFOM LAM e II EIE. (pp. 41-49). Rio de Janeiro: Secretaria Municipal de Cultura do RJ/ Ecomuseu do Quarteirão.

Scheiner, T. C. M.. (2020). *Museologia, hiperculturalidade, hipertextualidade: reflexões sobre o Museu do Século 21*. Revista Museologia & Interdisciplinaridade, v. 9, p. 46-63.

Scheiner, T. C. M.. (2002). *Museología y Patrimonio Intangible - Museologia e o Patrimônio Intangível - Anais do X Encontro Regional do ICOFOM LAM / Actas del X Encuentro Regional del ICOFOM LAM*. Montevideo, Uruguay - 18 al 18 dic. 2001, v. 1. 1a.. ed. (pp. 121-130) Rio de Janeiro: Tacnet Cultural Ltda.

Scheiner, T. C. M.. (2017). *Para Além do Museu: museologias e Meta(?)teorias. Notas sobre a contribuição de Stránsky para o pensamento latino-americano*. In: Soares, Bruno César Brulon; Baraçal, Anaildo. (Orgs.). *Stránsky: uma ponte Brno-Brasil*. 1ed. (pp. 60-72). Paris, França: ICOFOM.

Scheiner, T. C. M.. (2015). *Repensando el campo museal: significados e impactos teóricos de la Museología*. XXII Encuentro del ICOFOM LAM. Nuevas Tendencias para la Museología en Latinoamérica., 2015, Buenos Aires, Argentina. Actas del XXII Encuentro del ICOFOM LAM. Nuevas Tendencias para la Museología en Latinoamérica. (pp. 20-44). Buenos Aires: ICOM Argentina.

Scheiner, T. C. M.. (2002). *The Exhibition as Presentation of Reality*. XXIV Annual Meeting of the International Committee for Museology - ICOFOM, 2002, Cuenca, Ecuador. ICOFOM Study Serie – ISS, v. 33. (pp. 88-95). Munique, Alemanha: Museums-Pädagogisches Zentrum München.

Plan de musealización para la comunidad de vilcas huamán (ayacucho, Perú). El desafío de llevar a la práctica una propuesta de museología contemporánea.

Puebla Antequera, María Florencia
pueblaflorencia@hotmail.com

Cornejo Rivera, Isabel Rosario
cardos_184@yahoo.es

Resumen

En este trabajo se describe un plan de Musealización realizado en el pueblo de Vilcas Huamán, Ayacucho, Perú. Este se desarrolló en el marco del proyecto *Qhapaq Ñan, tramo Vilcashumanán – Sangalla*, perteneciente al Ministerio de Cultura de Perú. Tomando ideas de la museología contemporánea, e incorporando saberes, rutinas y dinámicas locales, se diseñaron cuatro estrategias museales que tuvieron las características de ser de fácil implementación, económicas y no invasivas con el paisaje. Estas fueron: Recorrido al aire libre; Mapa sensorial de experiencias; Miradores y Rutas temáticas interpretativas a cerros, pueblos cercanos, al trayecto de Camino del Inca y al sitio arqueológico *Intihuatana*.

Las estrategias fueron presentadas a la comunidad, y estuvieron acompañadas de diálogos, puestas en común y capacitaciones, con el fin de que los y las vilquinos/as puedan gestionarlas y mantenerlas en un futuro sin necesidad de especialistas. Se puso énfasis en que dichas estrategias integren más que datos científicos, información significativa y representativa de la comunidad vilquina, con el fin de que se sienta integrada y protagonista en estas, y que sean un fiel reflejo de sus costumbres, patrimonios y sus formas de vivir.

Palabras clave: museología contemporánea; musealidad; museos y sociedades.

Resumo

Este artigo descreve um plano de musealização realizado no município de Vilcas Huamán, Ayacucho, Peru. Isso foi feito no âmbito do projeto *Qhapaq Ñan, seção Vilcashumanán – Sangalla*, que pertence ao Ministério da Cultura do Peru. Partindo de ideias da museologia contemporânea, e incorporando saberes, rotinas e dinâmicas locais, foram desenhadas quatro estratégias museológicas que tinham as características de serem de fácil implementação, econômicas e não invasivas da paisagem. As estratégias foram: Passeio a pé pelas ruas da cidade; Mapa sensorial de experiências; Mirantes e rotas temáticas interpretativas para as colinas, cidades próximas, a rota da Trilha Inca e o sítio arqueológico de Intihuatana.

As estratégias foram apresentadas à comunidade, e foram acompanhadas de diálogos, partilha e capacitação, para que os vilquinos possam gerenciá-las e mantê-las no futuro sem a necessidade de especialistas. Ressaltou-se que essas estratégias integram mais do que dados científicos, informações significativas e representativas da comunidade Vilquina, para que se sintam integradas e protagonistas nelas, e que sejam um reflexo fiel de seus costumes, heranças e seus modos de vida.

Palavras-chave: museologia contemporânea; musealidade; museus e sociedades.

Abstract

This paper describes a musealization plan for the town of Vilcas Huamán, Ayacucho, Peru. This was done within the framework of the Qhapaq Ñan project, Vilcashumanán – Sangalla section, which belongs to the Ministry of Culture of Peru. Taking ideas from contemporary museology, and incorporating local knowledge, routines, and dynamics, we designed four museum strategies that had the characteristics of being easy to implement, economical, and non-invasive with the landscape.

The strategies were: Walking tour through the streets of the town; Sensory map of experiences; Viewpoints and interpretive themed routes to hills, nearby towns, the Inca Trail route and the Intihuatana archaeological site. The strategies were presented to the community, and were accompanied by dialogues, sharing and training, so that the vilquinos/as can manage and maintain them in the future without needing specialists for this maintenance. It was emphasized that these strategies integrate more than scientific data, significant and representative information of the Vilquina community, so that they feel integrated and protagonist in them, and that they are a faithful reflection of their customs, cultural heritage and lives.

Keywords: contemporary museology; museality; museums and societies.

Introducción

En este trabajo desarrollamos un plan de musealización realizado en el pueblo de Vilcas Huamán; ubicado a más de 3.400 m.s.n.m. en la sierra sur de la provincia de Ayacucho (Perú). Se encuentra en la vertiente oriental de la Cordillera de los Andes Peruanos, a 117 km al Sureste de la ciudad de Huamanga o también llamada Ayacucho; que es la capital provincial y el centro urbano más cercano.

En este poblado vive la Comunidad de Pomacocha, conformada por alrededor de 4000 campesinos/as y ganaderos/as hablantes quechua, en su variante ayacuchano. Es una comunidad resiliente al Conflicto Armado que aconteció en Perú en la década de los años 1980, y donde Ayacucho fue una de las zonas con mayor violencia (Degregori, 2013). En los últimos años la región se ha pacificado, ha comenzado a repoblarse nuevamente, y la comunidad volvió a realizar sus tareas de siembra y ganadería. Además de continuar con sus tradiciones, como es el sistema de cargos, entre los que se encuentra la mayordomía para la fiesta patronal de la Virgen del Carmen; y la seguridad ancestral, o varayoc (el que tiene la vara) que es la autoridad que rige por el orden y el cumplimiento de las normas de la comunidad.



Figura 1: Ubicación de Vilcas Huamán, imagen extraída de google maps con modificaciones de las autoras.

Vilcas Huamán antiguamente era una de las capitales administrativas del *Tawantinsuyu* o imperio inca; por lo que en el lugar existen sitios arqueológicos de gran importancia. Además de un tramo de sendero del Camino Inca o *Qhapaq Ñan* que corre en dirección este-oeste, desde el Cusco hasta el pacífico.

En el año 2014, la gran red que conforma el Camino del Inca fue integrada en la lista de la UNESCO como patrimonio de la Humanidad. A partir de ese año, arqueólogos, ingenieros, conservadores y arquitectos (entre otros especialistas) comenzaron a trabajar en la zona. Estos forman parte del Proyecto *Qhapaq Ñan*, tramo *Vilcashuamán - Sangalla*, que pertenece al Ministerio de Cultura del Perú. Dicho Proyecto de Tramo es dirigido por el arqueólogo Mario Advíncula, y tiene la misión de estudiar, conservar, poner en valor y divulgar los vestigios arqueológicos y el patrimonio existentes en la región (Proyecto *Qhapaq Ñan* Sede Nacional, 2014, 2015).

Siguiendo con este objetivo, las autoras de este trabajo fuimos contratadas por el Proyecto *Qhapaq Ñan* - Ministerio de Cultura del Perú en el año 2019 para realizar un relevamiento patrimonial y hacer una propuesta de musealización en Vilcas Huamán. En específico, la orden de servicio comprendía la identificación y análisis de los elementos patrimoniales, las manifestaciones culturales e interacciones con el paisaje que actualmente existen en el pueblo.

Con respecto a este último, en este momento Vilcas Huamán transita un acelerado proceso de crecimiento y urbanización. Desde que cesó la violencia y se pavimentó la ruta que lo conecta con la capital de Ayacucho han llegado nuevas personas a vivir allí, la comunidad se ha abierto, ha crecido y cambiado. También aumentó exponencialmente la presencia de turistas nacionales y extranjeros, que vienen por el día o por estadías cortas a visitar los vestigios arqueológicos y al pueblo en sí.

Estos cambios y presencias antes no vistas han generado en la comunidad de Pomacocha ilusiones de una bonanza económica, pero también desconfianza, y sobre todo preocupación por la pérdida de una forma de vivir ancestral y campesina. Es notorio como cada vez la gente adquiere creencias y actitudes propias de ciudad. De hecho, muchos/as pobladores manifestaron la inquietud de que sus hijos/as y nietos/as ya no verán el Vilcas rural en el cual ellos y ellas crecieron, y al que tanto quieren. A esto se agrega que muchos/as lugareños/as dicen ya no reconocer a su pueblo, y la vida tranquila y comunitaria que allí se llevaba.

A la gente ya no le interesa ser parte de la comunidad, no quieren participar en la fiesta de la Virgen del Carmen. No valoran lo que aquí hacemos, pues les gusta más la ciudad. No quieren ir a la chacra, a llevar los animales, ni bailan huayno, no piden padrinzago, ni siquiera ya prueban los platillos que hacemos (vecina de Vilcas Huamán, 2019).

Siguiendo con este contexto, creemos que la propuesta de musealización se produce en un momento oportuno. A la hora de proyectarla decidimos no priorizar los intereses y potenciales turístico existentes en la zona, sino más bien focalizar en la preocupación mencionada por sus habitantes. A esta la tomamos como eje estructural del plan, y nos detuvimos en que los vecinos y vecinas evoquen sus memorias, tradiciones y sentido de pertenencia hacia su comunidad. Esto para que cuando Vilcas cambie completamente (proceso que es inevitable), los futuros y futuras habitantes puedan conocer, por medio de la musealización, cómo era la comunidad en el pasado.

En la búsqueda de una museología más cercana a la gente

Me gustaría que los más jóvenes conozcan cómo era vivir en un Vilcas campesino y comunal. Ese es mi deseo. (Vecino de Vilcas Huamán, 2019).

Con este panorama y objetivos, comenzamos a esbozar el plan de musealización. Desde el punto de vista conceptual, tratamos de integrar propuestas contemporáneas que se están gestando en el seno de la museología internacional, a nivel teórico.

Las mismas van de la mano con las transformaciones que en las últimas décadas se han producido en cuanto a la concepción que tenemos de lo que es un museo (Brulon, 2020). Estos supieron desarrollar un camino de reinención, donde adoptaron novedosos mecanismos de representación y técnicas narrativas, más relacionados con los tiempos posmodernos. Además de que dejaron en evidencia que el fenómeno museológico es un proceso que implica construcciones socioculturales, históricas y diversidad de enfoques. Es decir, comprendimos que la museología no siempre se entiende y practica de la misma manera, y esto tiene que ver con las etapas e intereses que va transitando a lo largo del tiempo.

Dicho proceso se ve reflejado en documentos y actas producidos en reuniones y eventos museológicos. Citando las propuestas contemporáneas más importantes, en el año 2011 se realizó la Declaración de Buenos Aires, conformada en el marco del "II Seminario de Investigación en Museología de los Países de Lengua Portuguesa y Española". Allí se propuso reflexionar sobre el universo representativo de los museos, y en específico ampliar los criterios expositivos que integran las nociones de clase social, etnicidad, género y religión, entre otros.

Además, se planteó incluir categorías locales de las culturas representadas, así como las formas en que las personas se perciben a sí mismas; auto-percepciones que, salvo contadas excepciones, quedan fuera de la mayoría de las exposiciones (Declaración de Buenos Aires, 2011, p. 82). Esto está vinculado a que, en muchos casos, los museos y sus profesionales imprimen discursos de identidad que responden a construcciones propias de la ciencia. Es decir, los curadores, museólogos o científicos que arman los museos, lo hacen siguiendo lógicas académicas y priorizando información que resulta en muchos casos alejadas de las cotidianidades de la gente; aunque sean estas las protagonistas de las exposiciones.

A las propuestas de la Declaración de Buenos Aires se sumaron otras realizadas por la museóloga brasilera Teresa Scheiner (2011, 2012, 2015). La autora desde hace varios años viene planteando la apertura y flexibilidad del concepto museo; y sugiere separarlo de la institución tradicional que le dio origen. En específico, argumenta que en el siglo XXI este se encuentra transitando el proceso de trascender los límites de sus elementos fundacionales, y comienza a configurarse como un evento y/o acontecimiento que no se agota en su formato institucionalizado (Scheiner, 2008, p. 27).

La idea de que podrían existir diversas manifestaciones de museos abre el camino a pensar este espacio como un fenómeno polisémico, relativo y multiforme. Además de ampliar la mirada hacia el exterior, pero incorporando el mundo interior, que son aquellas impresiones y sensaciones que forman parte de la memoria social y personal de cada espacio (Scheiner, 2011, p. 370).

La autora realiza en sus investigaciones una especie de historiografía de la museología, indagando en sus orígenes y procesos; y sobre todo en cómo ésta ha sido comprendida y definida en distintos contextos. Su propuesta toma fuerza cuando

argumenta que el verdadero foco de la museología es la relación entre lo humano y su realidad (Scheiner, 2015, p. 81). Un vínculo que es múltiple, variado y dinámico; y se encuentra articulado por los diversos procesos culturales, y por las formas en que las personas se comunican. En el museo tradicional esta relación fue dada por medio del objeto, estuvo siempre mediada por el lenguaje y respondiendo a categorías positivistas.

En este paradigma, la relación entre lo humano y la realidad se realiza mediante la observación, el orden tipológico y la clasificación. Y cuando esta idea de museo se trasladó a otras regiones, permaneció el pensamiento científico para representar otros entornos geográficos y culturales. Este encontró su campo de fertilización entre los siglos XVIII y XIX, que fue cuando se consolidó el museo como un concepto y modelo universal (Scheiner, 2015, p. 367). No obstante, con el paso del tiempo y teniendo en cuenta las complejidades de la posmodernidad, observamos y comprendimos que las personas viven, sienten, representan y se comunican de formas muy variadas. Y esta diversidad se expresa en el ámbito de los patrimonios. Concebimos a estos últimos en plural, con el propósito de reconocer y dar espacio a esas heterogeneidades que involucran las identidades, las tradiciones y las formas que tenemos los humanos de relacionarnos con lo que heredamos y legamos.

Volviendo a Teresa Scheiner, lo que ella plantea se encuentra dirigido a abrir el campo ontológico de la museología, con el fin de abarcar nuevas formas de entendimiento y relaciones que tienen los habitantes con sus mundos. Si nos basamos en el argumento de la autora donde recupera y afirma que el verdadero foco de la museología es la relación entre lo humano y su realidad, surgen múltiples posibilidades de pensar y generar espacios museales.

El plan de musealización realizado en Vilcas en el año 2019 siguió estas ideas, las cuales tratamos de que fueran materializadas no creando un museo, sino por medio de estrategias al aire libre, que resulten económicas para los y las lugareños y flexibles de ejecutar y mantener. Además, buscamos que la propuesta posicionara de manera protagónica a la comunidad, y a su manera de ser y convivir.

La museología comunitaria (de características latinoamericanas) o el ecomuseo (de raigambre francesa) eran lo que más se acercaba al trabajo que queríamos realizar; sin embargo, siempre tuvimos claro que no íbamos a crear un museo comunitario ni un ecomuseo. Esto debido a que lo que estaba pasando en Vilcas Huamán respondía a un proceso muy específico de esa comunidad; y por ende, no queríamos aplicar modelos o metodologías exógenas. Las ideas posmodernas, al proponer flexibilidad y trabajar con particularidades, era lo más acorde a nuestros objetivos.

Musealizar sin hacer un museo

Focalizando en el plano regional, la museología comunitaria nació en Oaxaca en la década de los años 1980 (Morales, 1995). La fama y renombre obtenido tras su creación le brindó la garantía de ser una fórmula exitosa de trasladarse a cualquier comunidad y contexto. Siguiendo esta reputación, se crearon museos comunitarios en Latinoamérica, África y Asia, principalmente entre los años 1990 y 2000. No obstante, una vez creados, muchos de estos espacios se vieron en el difícil desafío de lograr permanecer en el tiempo como un espacio de encuentro social.

En un sinnúmero de casos, estos museos surgieron con gran iniciativa y apoyo colectivo, pero a medida que el tiempo pasó, entraron en un proceso de abandono hasta por sus propias comunidades. Hay excepciones donde estas generaron una buena gestión o cogestión para que sus museos no cayeran en el olvido, y apelaron a sus propias

estrategias de trabajo y cargos tradicionales con el fin de solucionar este problema (Luna, 2002). Sin embargo, hubo otras donde no pudieron mantenerlo en el tiempo.

En cuanto a lo anterior, nos preguntamos ¿todas las comunidades necesitan un museo? O ¿la única forma de que un grupo musealice su patrimonio es mediante el modelo oaxaqueño de museo comunitario? Este último surgió como una respuesta clara a un contexto particular en el que se encontraban esas comunidades (Luna, 2002), pero ¿funciona en otras realidades y con otros patrimonios?

Para el caso de Vilcas no considerábamos buena idea crear un museo comunitario. En primer lugar, porque (y siguiendo con los postulados posmodernos, mencionados en el apartado anterior) no fue un deseo que surgió de los y las pobladoras. A esto se le suma que la comunidad de Pomacocha es la dueña de la tierra, y la distribuye en concesión a los y las comuneros/as para que la trabajen. En relación a esto, las y los vilquinos no tienen un concepto positivo de que la tierra pueda permanecer sin ser producida de manera agrícola/y o ganadera. Por ende, que la comunidad ceda y destine un terreno para crear un museo no era una idea fácil de dialogar.

Además, un museo planteado como espacio físico y con objetos expuestos, a los que hay que cuidar y mantener, conlleva un trabajo, tiempo y responsabilidad que los y las vecinas no tienen en este momento; o no desean tener. Muchas veces los y las museólogos creamos espacios sin pensar en que cuando nos vamos, ocasionamos compromisos y deberes en la gente que antes no tenía. A fin de no generar obligaciones en la comunidad, generamos una propuesta que contempló los puntos e ideas mencionadas, pero con el desafío de no materializarlo en un espacio cerrado.

Plan de Musealización en Vilcas Huamán

Se creó un plan con la finalidad de poner en valor y divulgar los patrimonios arqueológicos, históricos y contemporáneos existentes. Además, incorporamos otros de características más familiares y cotidianas, que no se encuentran en libros ni bibliografía académica y turística, pero que son grandes protagonistas en la construcción identitaria de los/as vilquinos/as.

Por otro lado, intentamos realizar una museología autogestiva, para que la comunidad prescindiera fácilmente de las especialistas cuando tengan que mantener las estrategias, o deseen en un futuro cambiarlas y/o ampliarlas. Para esto, se realizaron conversaciones y encuentros de capacitación, donde se dialogaron temas y estrategias que conciernen a la museología comunitaria y al turismo vivencial, entre otras temáticas que surgieron de intereses de la gente. Planteamos situaciones hipotéticas y buscamos alternativas para resolverlas, integrando técnicas museográficas y conocimientos locales.

En cuanto a la metodología aplicada en la elaboración del plan, se puso especial énfasis en que la musealización sea un reflejo de cómo la comunidad vive, y los sentimientos que sienten por su pueblo. El orgullo que éste le despierta, las cualidades de la vida de campo, la convivencia con la naturaleza y las formas de ser que allí existen. Entonces, tuvimos en cuenta que no toda la información académica resultaba interesante para la población ni para los/as turistas; por lo tanto, incluimos datos científicos, pero también comentarios y testimonios de los/as vecinos/as que tenían que ver con lo que a ellos/as les preocupa, con qué sueñan, qué les gusta y cómo se imaginan en el futuro.

Para obtener esta información nos pusimos en la tarea de conversar con los/as comuneros, preguntar, practicar la escucha activa, y sobre todo convivir con ellos y ellas. Realizamos caminatas, observaciones participantes, encuestas y entrevistas, estudio

de fuentes primarias y secundarias, mapeos de significados personales, croquis, talleres, diagramas espaciales y visitas guiadas, entre otras. También acompañamos a las mujeres a realizar actividades diarias, como pastorear, ir a la chacra, cocinar, atender el puesto en el mercado, tejer, lavar ropa, etc. Todas estas actividades y convivencias nos llevaron a tener un conocimiento más profundo sobre la comunidad, y las relaciones que entabla con sus patrimonios.

Una vez adquirida la información, se diseñaron cuatro estrategias museales. Tuvimos especial cuidado en que no invadieran el paisaje, sean económicas en su implementación y mantenimiento, estén construidas con materiales y recursos de la zona, y se adecuen a las formas en que la comunidad se maneja. Estas fueron:

1. Recorrido al aire libre por el pueblo.
2. Mapa sensorial de experiencias.
3. Miradores.
4. Rutas temáticas interpretativas:

Ruta 1. No te pierdas los pueblos cercanos: Chanen, Chito y Estancia Pata⁶.

Ruta 2. Caminata al *Pilluchu* y a *Hercomarca*.

Ruta 3. *Por los senderos del Qhapaq Ñan*.

Ruta 4. *Experiencia en Intihuatana*.

Se consideró que las estrategias se realizaran caminando, ya que es una de las actividades que más llevan a cabo los/as vilquinos/as. La gente hace todo a pie, sólo utiliza el transporte público o carros colectivos para trasladarse a la ciudad de Ayacucho. Muy pocos vecinos/as tienen automóvil propio, pero tampoco lo necesitan en el pueblo; por ende, existen senderos peatonales muy transitados y bien mantenidos por la comunidad. Estos, además de conectar zonas, son espacios y momentos de encuentro y conversación entre los/as caminantes.

En los senderos peatonales hay paradas establecidas y conocidas por la comunidad, que algunas están condicionadas por las cualidades del paisaje; ya sea para descansar de una subida, porque se encuentra en una loma o en las bifurcaciones de caminos. Se pensó en estas paradas ubicar cartelera no invasiva, que contenga información sobre las pláticas y acciones que cotidianamente suceden allí. Estos carteles fueron diseñados en español, y se propone en un futuro cercano traducirla al quechua ayacuchano.

Por otro lado, tuvimos en cuenta respetar los modismos expresivos locales. Para esto, tomamos como referencia a la interpretación temática (Ham, 1992, 2007, 2013; Mosco, 2018; Veverka, 2011), e intentamos presentar la información de manera entendible y amena. Con un lenguaje sencillo, posicionando a la comunidad como sujeto hablante, y redactada en primera persona del singular y del plural. A continuación, se describen las estrategias:

Primera estrategia: Recorrido al Aire Libre.

Es un recorrido a pie y guiado por el casco urbano, de aproximadamente 40 minutos. Integra calles y espacios concurridos y significativos para el pueblo, y comprende 26 paradas (puntos) que incluyen carteles informativos y de señalética. La información es de diversa naturaleza, e integra temáticas cotidianas.

⁶ Pueblos que, junto con Vilcas Huamán, integran la comunidad campesina de Pomacocha.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Vestigios arqueológicos	Historia y características de los sitios, la importancia de la región en el <i>Tawantinsuyu</i> , <i>ushno inca</i> (estructura piramidal) y otros recintos, nombre y significado con el que llamaban al <i>ushno</i> anteriormente los/las vecinos/as. El orgullo del pueblo por tener vestigios incas. Piedra del Vaticino y Muralla Pachacutec. El trabajo arqueológico y el derecho a saber nuestra historia. Percepciones de ancianos/as y de niños/as sobre las estructuras arqueológicas.
Patrimonio histórico	Arquitectura y construcción tradicional de viviendas: materiales, técnicas y decoraciones, distribución del espacio y tareas diarias del hogar. La iglesia de Vilcas Huamán, cementerio antiguo y su iconografía.
Patrimonio cotidiano	Objetos familiares. Rutinas y labores diarias. Recetas tradicionales. Alimentos de la tierra. Mujeres cocineras y sus recetas más populares. Día de mercado. Tradición e identidad comercial de los/as comuneros/as. Vestimenta regional y tejidos (<i>Ilicllas</i>). El parque Inca Pachacutec como punto de encuentro del pueblo.
Patrimonio festivo familiar	Ceremonias de inauguración de casas (<i>safacasa</i>). La celebración del día de todos los santos. Cumpleaños, bautismos y matrimonios.
Patrimonio festivo Comunitario	Sistema de cargos y mayordomía. La fiesta patronal de la virgen del Carmen. Rituales a cerros protectores (<i>pagapus y cochalazuy</i>).
Nuevas tradiciones	Incorporación de alimentos nuevos, y cambios en tradiciones milenarias, como es mascar hojas de coca para protegerse del mal de altura (<i>chacchar</i>). Actualmente, se prefiere <i>chacchar</i> mezclando hojas de estevia ⁷ con coca, porque resulta más dulce para el paladar.
Proyección identitaria al futuro	Mensaje para los descendientes de Vilcas Huamán.

Tabla n°1. Elementos e información comprendidos en el Recorrido al Aire Libre.

⁷ La Stevia es una planta de origen sudamericano que tiene un característico sabor dulce.

Segunda estrategia: Mapa Sensorial de Experiencias.

Es un mapa-guía de la ciudad de Vilcas y alrededores, impreso en una plancha cuadrada de material polipropileno liviano, con el fin de que sea fácil de transportar. Se propone tener algunos ejemplares en la oficina de turismo, para ser entregados a las personas que deseen realizar la experiencia, dejando una credencial a cambio. La idea es que se realice de forma individual o grupal, moviéndose por distintos espacios del pueblo y utilizando todos los sentidos. La experiencia dura aproximadamente dos horas en total.

El mapa contiene 13 paradas, donde las personas llegan hasta allí a pie; y realizan una serie de ejercicios, que se encuentran explicados en el reverso del mapa. Las actividades tienen el objetivo de despertar y estimular los sentidos, y van desde observar elementos o situaciones cotidianas, tocar objetos y texturas, oler plantas y algunos platillos típicos, dialogar con personas, escuchar melodías y sonidos, y degustar alimentos, entre otras.

Se encuentra articulado con la primera estrategia, algunas paradas coinciden y utilizan la misma información expositiva. La diferencia, es que en el mapa se incluye información sensorial y propositiva, con el fin de tener un acercamiento patrimonial desde los sentidos. Y al igual que el recorrido al aire libre, está indicado por medio de señalética ubicada en el terreno, con el fin de que los/as participantes no se pierdan. Además, los textos son cortos, buscando que la lectura no invada la experiencia.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Patrimonio visual cotidiano	Vendedores ambulantes. La calle comercial del pueblo. Productos regionales. Sistema de trueque y reciprocidad.
Patrimonio visual festivo	Rituales a cerros protectores, ofrendas a manantiales de agua. Bailes y vestimenta de carnaval.
Patrimonio gustativo	Recetas más populares, venta de comida callejera. Calendario gastronómico vilquino. El pan <i>chapla</i> (típico pan <i>ayacuchano</i>): su aroma, sabor y textura. El tradicional maíz cancha: la olla donde se lo tuesta, su sabor, aroma y sonido al tostarse. El <i>sisayuyo</i> (receta tradicional de Vilcas).
Patrimonio olfativo	Aromas característicos de los alimentos de la mañana, tarde y noche. Olores en rituales festivos. La presencia del humo en el hogar, las comidas y los cuerpos.
Patrimonio auditivo	Sonidos diurnos y nocturnos. Las melodías de las fiestas. Instrumentos y músicos de la zona. Canciones representativas del lugar. Sonidos de la naturaleza (fauna y flora). El viento como acompañamiento diario. El sonido del agua.

Patrimonio táctil	Cruces de hojalata utilizadas en ceremonias de inauguración de casas (safacasas), <i>waraka</i> tradicional (honda tejida), olla <i>toq toq</i> donde se tuesta el maíz cancha, textiles y vestimentas tradicionales confeccionadas con lana de borrego.
Patrimonio socio-emocional	El significado de considerarse familia y de pertenecer a la comunidad. Las señoras y mamis del pueblo. Oficios tradicionales en Vilcas. La vida en el campo: sus cualidades, dinámicas y tiempos. El paisaje de Vilcas: ríos, cerros y sembradíos.
Proyección identitaria al futuro	Concientización por el aumento de gente y de los cambios en el pueblo. Evidencias de la transición de una vida agrícola a una urbana.

Tabla n° 2. Elementos e información comprendidos en el Mapa Sensorial de Experiencias.

Tercera estrategia: Miradores

Son seis puntos de observación, ubicados en zonas estratégicas que presentan panorámicas visuales del paisaje vilquino. Se han proyectado elaborarse con plataformas de madera, con banquetas, papeleras y cartelera de baja altura, con el fin de no alterar el paisaje y la observación visual. La información contenida en la cartelera, apunta a generar una experiencia introspectiva por parte del observador/a.

La intención de esta estrategia es que se entable un vínculo contemplativo y producir reflexiones sobre el paisaje, el tiempo y la cultura vilquina. Esta estrategia fue creada siguiendo e integrando uno de los pasatiempos más realizados por los/as vecinos/as de manera cotidiana, que es contemplar. En Vilcas, las personas siempre encuentran un buen momento y lugar para sentarse a mirar y conversar.

Tomando lo anterior, se creó el mirador n 2, ubicado en la entrada de la iglesia Virgen del Carmen. Este integra una tradición que tienen las personas de allí que es sentarse en la puerta de dicha construcción a descansar y observar el pueblo. Por la altura en la que se encuentra la iglesia, y el desnivel propio de la geografía de la zona, se accede a una visual panorámica que incluye gran parte del casco urbano, el valle y los cerros circundantes.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Mirador 1: El valle, el río, las siembras y los pueblos aledaños. Ubicado debajo del <i>Ushno</i> .	Poema elaborado por un vecino que hace alusión al Valle, los cerros, la flora nativa y el río Pampas. El poema se encuentra en español y en quechua.
Mirador 2: El tiempo en vilcas. Ubicado en la entrada de la iglesia, frente al parque central.	Dinámicas de encuentro y socialización de las personas, y la costumbre de encontrarse y conversan en el parque.

Mirador 3: Espía la vida serrana. Ubicado en la calle <i>Amaru Inca Yupanqui</i> .	Se incluye un testimonio de una vecina sobre los sentimientos que le despierta ser campesina, vivir en Vilcas Huamán y formar parte de la comunidad de Pomacocha.
Mirador 4: Un pueblo en crecimiento. En la calle Qatun Rumi.	Cambios en el lugar y el proceso de urbanización.
Mirador 5: La vida en el campo. Frente a Cementerio del pueblo de Estancia-Pata.	Poema elaborado por un vecino que hace alusión al ser campesino. El poema se encuentra en español y en quechua.
Mirador 6: Caminando entre las sierras. Sendero peatonal que lleva al pueblo de Chanen.	La tradición de moverse caminando, el encuentro con vecinos/as y las pláticas en los caminos.
Mirador 7: Respirar aire puro. Carretera en dirección a Chito.	Lógicas que tiene la comunidad en el ordenamiento del espacio: territorios destinados a la forestación y plantaciones. Lugares de pastoreo y siembra. El paisaje y el tiempo: cambios en temporada seca y de lluvias.

Tabla n°3. Elementos e información comprendidos en los Miradores.

Cuarta estrategia: Recorridos Temáticos.

Integra cuatro rutas: interpretativas

1. Ruta No te pierdas los pueblos cercanos: Chanen, Chito y Estancia Pata.
2. Ruta al cerro Pilluchu y al caserío de Hercomarca.
3. Ruta Por los senderos del Qhapaq Ñan.
4. Experiencia en Intihuatana.

Ruta 1. No te pierdas los Pueblos cercanos. Chanen, Chito y Estancia Pata.

El recorrido dura aproximadamente dos horas en total (ida y vuelta). Se diseñó un cartel a gran escala para colocarse en la oficina de turismo (frente al parque central Inca Pachacutec) con mapas de recorridos a los pueblos de: Chito (noreste), Chanen (noroeste) y Estancia Pata (sur). De la misma manera que las estrategias anteriores, en el terrero se ubicarán carteles de señalización para marcar el recorrido. Sumado a esto, se elaborará folletería en modalidad de trípticos, con información correspondiente a cada circuito.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Patrimonio histórico: Campanario de la iglesia de Chito	Antigua iglesia de Chanen. Arquitectura tradicional: técnicas, materiales y sistemas constructivos.
Patrimonio cotidiano	Actividades tradicionales de la gente de campo: pastoreo y trabajo en la tierra.
Patrimonio natural	Bosques de Chito, el valle, cerros, ríos y manantiales más significativos para la comunidad.

Tabla n° 4. Elementos e información comprendidos en la Ruta 1.

Ruta 2. Caminata al cerro *Pilluchu* (sur) y al caserío de *Hercomarca* (norte).

Se trata de caminatas de alta intensidad, por el nivel de subidas y cuestras que presenta. Por esta dificultad, es una ruta pensada para realizarse con guías locales, y de paso fomentar el diálogo y transmisión de saberes entre los/as participantes. Estas caminatas tienen un tiempo aproximado de 4 horas en total (ida y vuelta) cada una, y se advierte que es para personas que cuentan con óptimo estado físico para realizar marchas largas en desnivel de terreno.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Patrimonio arqueológico	Las <i>Chullpas</i> ⁸ del <i>Pilluchu</i> : investigaciones científicas y creencias populares sobre estas estructuras antiguas.
Patrimonio histórico	Historia del pueblo de Hercomarca.
Patrimonio natural	Flora y fauna del paisaje vilquino. Las puyas de <i>raimondii</i> ⁹ .

Tabla n°5. Elementos e información comprendidos en la Ruta 2.

Ruta 3. Por los senderos del *Qhapaq Ñan*:

Para el tramo de Camino del Inca existente en la zona, se diseñó cartelería a ubicar en el terreno. Esta se situará en distintos puntos, que coinciden con paradas y/o lugares de descanso que tienen establecidos la comunidad y los que cotidianamente utilizan este sendero para ir y venir de sus casas. La información comprendida en la cartelería pertenece a investigaciones arqueológicas y científicas realizadas por el Proyecto *Qhapaq Ñan*, y también a la memoria oral de la Comunidad, y comprende tradiciones, historias y creencias de los/as vilquinos/as.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Patrimonio histórico y arqueológico	Historia de la red vial del Camino del Inca: características y datos más importantes. Arquitectura incaica del camino: <i>tambos</i> y <i>chaskiwasis</i> . El reconocimiento del <i>Qhapaq Ñan</i> como patrimonio de la humanidad por la UNESCO.
Patrimonio natural	Elementos característicos del paisaje: surgentes y cauces de agua. Flora y fauna del camino. Agaves y árboles de sombra.
Patrimonio cotidiano	La cultura serrana: convidarse, la <i>waraka</i> (honda tejida), la <i>pampa limac</i> como lugar de descanso y convivio. Antiguas y nuevas paradas. El mal de altura (soroche). José María Arguedas ¹⁰ y la cultura serrana.

Tabla n° 6. Elementos e información comprendidos en la Ruta 3.

8 Las chullpas son estructuras de piedras, elaboradas de forma circular por culturas prehispánicas.

9 Puyas de *raimondii* es el nombre científico de una especie endémica de planta que crece a altas latitudes en Perú y Bolivia.

10 José María Arguedas fue un escritor y etnólogo peruano, estudioso y difusor de la cultura serrana de su país



Figura 2: Segundo Mirador, ubicado en la puerta de la iglesia Virgen del Carmen, donde vecinos/as se sientan a contemplar el pueblo. Imagen de las autoras.

Ruta 4. Experiencia en *Intihuatana*

Se trata de cartelería ubicada en distintos puntos del sitio arqueológico inca *Intihuatana*. La información también será plasmada en un folleto tríptico.

Patrimonios y elementos que divulga	Información que comprende
Patrimonio arqueológico	Sitio <i>Intihuatana</i> : historia, características, simbolismo y ritual en el paisaje (cerros y laguna). Otras construcciones incas aledañas: canchas y colcas.
Patrimonio cotidiano	Actuales actividades de pastoreo en el sitio, la comunidad de Pomacocha y su relación con el pasado y los vestigios arqueológicos.

Tabla n° 7. Elementos e información comprendidos en la Ruta 4.

Imaginar otras formas de musealizar

Una vez que las estrategias fueron elaboradas y dialogadas con el equipo del Proyecto de Tramo *Qhapaq Ñan*, se presentaron a la comunidad. Esto con el fin de que sea de público conocimiento, y para que los/as vecinos/as puedan participar de manera activa en su producción. Se realizaron encuentros con estudiantes de preparatoria y secundaria de colegios de Vilcas, y una jornada en la oficina de turismo con autoridades, servidores, guías y personas interesadas.

En cada encuentro se generaron enriquecedoras puestas en común y conversaciones con los/as participantes, donde se opinaron, cambiaron y agregaron elementos. De hecho, la información de algunas estrategias fue reformulada casi en su totalidad, una vez finalizado esta etapa de diálogos y reajustes. Esto tenían que ver con las paradas establecidas en los senderos, donde la gente nos manifestó que en esos espacios se

conversa cierto tipo de información que tiene que ver más con el paisaje, el clima y con compartir y ponerse al tanto de las noticias del pueblo. Otro cambio que se hizo tuvo que ver con ajustarnos a los modismos y formas de expresión locales, donde las palabras muchas veces se utilizan de una manera particular, y comprenden por ende significados específicos.

También hubo desencuentros, que tenían que ver con formas distintas de comprender y abordar los patrimonios. Los mismos, fueron de gran aprendizaje, porque evidenciaron que a pesar de que el patrimonio es un concepto universal, existen distintas formas de definirlo, conservarlo y gestionarlo.

Por otro lado, se trató de poner especial énfasis en que las estrategias no eran más que un medio y recurso para dar a conocer las identidades existentes en Vilcas, y las formas en que la comunidad se relaciona con sus patrimonios. Es decir, tratamos en este caso de que la museología funcionara como un lenguaje que traduce la información brindada por la gente. Nuevamente estábamos tratando de ajustarnos, a los postulados museológicos contemporáneos.



Figura 3: Presentación del Plan de Musealización, y diálogo con estudiantes. Imagen de las autoras.

Con respecto a las ideas y marco teórico en el cual encuadramos el plan de musealización, esto no fue un ejercicio fácil de realizar, porque nos exigió formas novedosas de abordar y trabajar con la museología y los patrimonios. También nos fue difícil definir la información que iba a integrar. Teníamos claro que queríamos visibilizar la diversidad que existe en las formas de comprender a los patrimonios y de conformar las identidades. Para esto, seguimos a la museología posmoderna, en su proclamación con el tema de la subjetividad (Lorente, 2011), y nos esforzamos en resaltar esas identidades que muchas veces quedan escondidas en discursos patrimonialistas homogeneizantes.

En Vilcas, esto se observa en la creencia de que los/as vilquinos/as son fieles testimonios de la cultura inca. Como si el tiempo no hubiese pasado, y las personas no tengan intereses, aspiraciones y formas de ser contemporáneas. Al integrar las maneras en que la comunidad vive actualmente, tratamos de mostrar que a pesar de que ya no existan muchas tradiciones de época prehispánica, hay identidades que son propias del lugar, y que emergen desde una simbiosis entre el pasado, el presente y de la proyección que el grupo tiene con su futuro.

Creemos que reivindicar las diversidades es uno de los alcances más interesantes y enriquecedores que tiene la museología y el trabajo en y con los patrimonios. Generando musealidades y narrativas identitarias diferentes y desde los territorios, nos incentivará a ser más reflexivos/as en nuestras convivencias con la diversidad, y por ende más empáticos/as y democráticos/as en nuestras ciudadanías.

Reflexiones Finales

En este trabajo describimos un plan de musealización para el pueblo de Vilcas Huamán. Para ello tratamos de plasmar una museología más flexible y dinámica, desligada de la idea institucional de museo, y más cercana al lenguaje. Ideamos cuatro estrategias museales que comprenden información diversa, con datos históricos y arqueológicos actualizados, extraídos de las investigaciones que está llevando a cabo el Proyecto Qhapaq Ñan en la zona.

Además, y sumado a lo anterior, integramos saberes de la comunidad, algunas tradiciones orales, cotidianidades y formas de ser. Estas últimas son elementos protagonistas en la construcción de identidades de los/as vilquinos/as; y, por ende, consideramos fundamentales incluirlas en la propuesta. Para esto realizamos conversaciones con distintos vecinos/as, observaciones participantes, mapeos colectivos, y acompañamos a realizar tareas cotidianas, entre otras actividades. En fin, utilizamos técnicas de la etnografía que nos fueron útiles para encontrar esa información que no aparece en la bibliografía académica, pero que es más representativa de cómo la gente desarrolla su vida.

La intención era que la comunidad se vea representada e identificada en las estrategias. Esto creemos que generará una museología más humana y cercana a cómo las personas se sienten y expresan, conformándose como un canal de comunicación de sus deseos, tradiciones y proyecciones. Estas forman parte de los patrimonios locales, pensados a estos últimos en plural, porque consideramos que no existe una única forma de comprender, proteger y gestionar nuestra herencia y legado. Y esto lo aprendimos cuando presentamos el Plan a la comunidad, y dialogamos sobre su construcción y formas de materializarlo. Se produjeron diálogos, acuerdos y también desencuentros, que tenían que ver con las distintas formas en que comprendemos y trabajamos dichos patrimonios.

Con esto, nos adentramos en un camino desconocido, donde no recurrimos a la creación de un museo tradicional (con vitrinas y objetos), ya que no era un deseo propio de la comunidad, y además iba a generar una responsabilidad extra a mantener en el tiempo. Pensamos en otras herramientas, más acordes a los tiempos de cambios que está viviendo Vilcas en este momento.

Hoy en día, el pueblo está transitando un acelerado proceso de urbanización y crecimiento. La gente está cambiando, y esto se percibe en los trabajos que comienza a desempeñar (en nuevas tiendas que se abren, venta de servicios, turismo, etc.), y también se observa en las tradiciones. Se incorporan nuevas (traídas muchas veces de la ciudad), y otras perecen o se reformulan.

Este proceso es imposible de detener, porque responde a un dinamismo cultural que es natural en todos los grupos humanos. Lo que tratamos de hacer con este plan de musealización, fue registrar y divulgar cómo es Vilca en este momento, para que más adelante, los/as futuros/as vilquinos/as puedan tener un conocimiento del desarrollo histórico y cultural de su pueblo.

Para finalizar, mencionamos que esta propuesta de plan de musealización no es más que un intento de proponer algunas estrategias museales que les pueden resultar útiles y económicas para la gente de allí. Que se sientan interesados por las mismas y comprometidos por y en las museales que se están construyendo. Para esto, tuvimos que dejar de lado a las ideas que traíamos sobre las maneras de armar museos y colecciones; y comenzar practicar otras musealidades, que ponen en foco no el patrimonio en sí mismo, sino en las relaciones que se entretienen entre este y las personas.

Agradecimientos

A la comunidad de Pomacocha, a las autoridades de Vilcas Huamán, al Proyecto Qhapaq Ñan, tramo *Vilcashuamán – Sangalla*, al Ministerio de Cultura del Perú y a los lectores y evaluadores de este trabajo.

Referencias:

- Brulon, Bruno. (2020). Definir el museo: retos y compromisos del siglo XXI. *ICOFOM Study Series*, 48 (2), pp. 51-68.
- Declaración de Buenos Aires, (2011). *El pensamiento Museológico Contemporáneo*, pp. 42-55, Buenos Aires, ICOM: ICOFOM.
- Degregori, Iván. (2013). *Qué difícil es ser Dios. El Partido Comunista del Perú-Sendero Luminoso y el conflicto armado interno en el Perú. 1980-1999*. Lima: IEP.
- Ham, Sam. (1992). *Environmental Interpretation. A practical guide for people with big ideas and small budgets*. Colorado, Fulcrum Publishing.
- Ham, Sam. (2007). From interpretation to protection: Is there a theoretical basis? *Journal of the Association for Heritage Interpretation*, 12 (3), p. 20-23.
- Ham, Sam. (2013) *De la Interpretación a la Protección ¿Hay una base teórica?* Colorado, Fulcrum Publishing.
- Lorente, Jesús. (2011). El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos. *Revista museo y territorio*, 4, p. 124-132.
- Luna, Juan. (2002). El semillero de los museos comunitarios. Procesos de apropiación simbólica del patrimonio cultural en comunidades del altiplano central [Tesis de Maestría, Universidad Autónoma Metropolitana de México].
- Morales, Luis. G. (1995). Los espejos transfigurados de Oaxaca. *Boletín del Archivo General de la Nación*, Ciudad de México, 3, p. 13-44.
- Mosco, Alejandra. (2018). *Curaduría interpretativa, un modelo para la planeación y desarrollo de exposiciones*. México: Instituto Nacional de Antropología e Historia.
- Qhapaq Ñan, Sede Nacional. (2014). *Propuesta de plan de manejo del Proyecto de Tramo Vilcashuamán-Pisco: Camino de las Alianzas (manuscrito)*. Ministerio de Cultura de Perú.
- Qhapaq Ñan, Sede Nacional. (2015). *Plan Operativo Institucional 2015*. Ministerio de Cultura de Perú.
- Scheiner, Tereza. (2008). El mundo en las manos: museos y museología en la sociedad globalizada. *Cuicuilco*, 15 (44), p. 17-36.

Scheiner, Tereza. (2011). Patrimonio, museología y sociedades en transformación: Reflexiones sobre el museo inclusivo. En Comité Internacional del ICOM para la Museología – ICOFOM (Ed.), *El pensamiento Museológico Contemporáneo* (42-55), Buenos Aires, Consejo Internacional de Museos – ICOM.

Scheiner, Tereza. (2012). Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 7 (1), p. 15-30.

Scheiner, Tereza. (2015). El Evento 'Museo': aportes sobre el campo teóricos de la Museología (1955-2015). *Complutum*, 26 (2), p. 77-86.

Veverka, John. A. (2011). *Interpretive Master Planning: Volumen 1 y 2. Strategies for the New Millennium*. Edimburgo: Museumsetc.

Panel 3 / Mesa 3

Conciencia y experiencia: prácticas y procesos formativos del pensamiento museológico en el contexto de América Latina y el Caribe

Consciência e Experiência: práticas e processos formativos do pensamento museológico no contexto da América Latina e Caribe

Consciousness and experience: practices and formative processes of museological thought in the context of Latin America and the Caribbean

Reporte

Julia Nolasco de Moraes

En el marco del XXIX Encuentro de ICOFOM LAC, con el tema “Descolonización de la Museología desde América Latina y el Caribe: museos, mestizajes y mitos de origen”, se realizó la Mesa 3 el 11 de noviembre de 2021, de 13:30 a 17:00 horas de México, con la propuesta de discutir: “Conciencia y Experiencia: prácticas y procesos formativos del pensamiento museológico en el contexto de América Latina y el Caribe”. Como desencadenantes del debate, se presentaron nueve ponencias, siendo seis de ellas en portugués, dos en inglés y una en español. Los estudios, análisis y reflexiones presentados, confluyeron en el debate sobre la participación de sujetos y colectividades de diferentes realidades sociales y culturales, en procesos que significan y resignifican las expresiones materiales e inmateriales como patrimonio y materializan y reimaginan diversas manifestaciones de los museos.

Los análisis y las reflexiones presentadas a partir de las ponencias indicaron:

- las redes sociales de los museos pueden funcionar como espacios de interlocución entre diversos agentes sociales y culturales, permitiendo a las instituciones incorporar debates de interés para los públicos, integrándose a las transformaciones de las sociedades;
- la participación del público en los diferentes ámbitos de reconocimiento, deliberación, planificación, ejecución y evaluación de las iniciativas relacionadas con el patrimonio en los museos, debe ser entendida y asumida como un compromiso ético de las instituciones;
- Es necesario ampliar la visión sobre la participación de los públicos en los museos más allá de la condición de visitantes, espectadores, clientes o usuarios, destacando el carácter público de los espacios y la permeabilidad a diversas expresiones culturales como motores de los procesos de musealización;
- las relaciones de los museos deben modificarse radicalmente en favor de movilizaciones que combatan la permanencia de la explotación de la vida, la propagación de narrativas excluyentes y los comportamientos hegemónicos;
- Es necesaria la descolonización del pensamiento museológico y sobre todo de las prácticas museológicas, aprendiendo y dejándose impregnar por nuevos sujetos, formas de hacer, expresiones y regímenes de valores no hegemónicos;
- Como espacios de difusión del conocimiento humano, los museos tienen una gran capacidad para recontextualizar y resignificar sus colecciones, proponiendo nuevas discusiones con nuevos participantes, y pueden actuar como instancias relevantes en la actualidad, para abordar las consecuencias de la colonización y las visiones colonialistas en diversas áreas del conocimiento;
- Las nociones centrales de los museos, como la representación y la mediación cultural, deben ser ampliamente discutidas, fundamentando experiencias de colaboración que transformen efectivamente diversas realidades sociales;
- Se está provocando que los museos renuncien al control total de los procesos de producción narrativa, incorporando nuevos sujetos, conocimientos y regímenes de valor en la valoración y resignificación del patrimonio. Este movimiento es fundamental para la descolonización de estos espacios.
- En la actualidad, la colaboración debe entenderse como parte del trabajo de los museos.

Relatoria

Julia Nolasco de Moraes

No âmbito do XXIX Encontro do ICOFOM LAC, com o tema “A descolonização da Museologia a partir da América Latina e do Caribe: museus, mestiçagens e mitos de origem”, realizou-se no dia 11 de novembro de 2021, das 13:30 às 17h, horário do México, a Mesa 03, com a proposta de discutir-se: “Consciência e Experiência: práticas

e processos formativos do pensamento museológico no contexto da América Latina e Caribe”. Como disparadores do debate, foram apresentados nove (09) trabalhos, sendo seis (6) em português, dois (2) em inglês e um (1) em espanhol. Os estudos, análises e reflexões apresentados convergiram para o debate acerca da participação dos sujeitos e coletividades das diferentes realidades sociais e culturais em processos que significam e ressignificam expressões materiais e intangíveis como patrimônio e materializam e reimaginam manifestações diversas de museus.

As análises e reflexões apresentadas a partir dos trabalhos indicaram:

- as redes sociais dos museus podem funcionar como espaços de interlocução entre agentes sociais e culturais diversos, permitindo que as instituições incorporem debates de interesse dos públicos, integrando-se às transformações das sociedades;
- a participação dos públicos nas diferentes esferas de reconhecimento, deliberação, planejamento, execução e avaliação das iniciativas relacionadas ao patrimônio nos museus precisa ser compreendida e empreendida como compromisso ético das instituições;
- faz-se necessário ampliar o olhar acerca da participação dos públicos nos museus para além da condição de visitantes, espectadores, clientes ou usuários, sendo destacado o caráter público dos espaços e a permeabilidade a expressões culturais diversas como propulsoras de processos de musealização;
- as relações dos museus precisam ser modificadas radicalmente em prol de mobilizações que combatam a permanência da exploração da vida, da propagação de narrativas excludentes e comportamentos hegemônicos;
- é preciso a decolonização do pensamento museológico e sobretudo das práticas museológicas, aprendendo-se e sendo permeado por novos sujeitos, fazeres, expressões e regimes de valor não hegemônicos;
- constituindo-se como espaços de difusão do conhecimento humano, os museus têm grande capacidade para recontextualizar e ressignificar suas coleções, propondo novas discussões com novos participantes, podendo atuar como instâncias relevantes na atualidade para abordar as consequências da colonização e das visões colonialistas nas mais diversas áreas do conhecimento;
- noções centrais para os museus, tais como representação e mediação cultural, precisam ser amplamente discutidas, fundamentando experiências de colaboração que efetivamente transformem realidades sociais diversas;
- os museus estão sendo provocados a abrir mão do controle total dos processos de produção de narrativas, incorporando novos sujeitos, saberes e regimes de valor na valorização e ressignificação dos patrimônios. Tal movimento é fundamental para a descolonização desses espaços; e
- na atualidade, a colaboração precisa ser entendida como parte do trabalho dos museus.

CONFERENCIA MAGISTRAL

Transformaciones teóricas hacia la museología crítica: un diálogo entre tradición, ruptura y nuevas narrativas

Ivette Celi Piedra
Museóloga, exdirectora del Museo Nacional del Ecuador
ivette.celi@gmail.com

Resumen

En los últimos años la gestión museal ha dado giros interesantes con respecto a su relación con la recuperación de la memoria social y los patrimonios. La teoría museológica ha experimentado cambios que promueven acercamientos menos jerárquicos y más horizontales entre las comunidades, la institucionalidad museo y consecuentemente las colecciones. De ahí que surgen enfoques y tendencias que tienen más proximidad con los conceptos de democracia, ciudadanía, equidad, así como con los conceptos de desarrollo, sostenibilidad e innovación. Asimismo, se configura un escenario teórico práctico que va de la mano de proyectos supranacionales como la agenda 2030 y los Objetivos de Desarrollo Sostenible.

Este artículo intenta reflexionar sobre los vínculos de análisis de la gestión museal en los últimos años evidenciando, en primer lugar, las transformaciones teóricas que la museología ha experimentado; luego, interpretar cómo la teoría ha dado lugar a la instrumentalización de la praxis institucional, su proximidad con las comunidades y las formas en que se perciben varios ejercicios de interpretación contemporánea de las colecciones museales; y la ruptura de lo tradicional entendida como la separación del carácter hegemónico de identidad promovido por un poscolonialismo estructural. Para ello es importante hacer una revisión de las formas de construcción social del patrimonio en donde históricamente se acentúa el sentido conservador de propiedad; y de los enfoques museológicos contemporáneos que han dado lugar al fortalecimiento de espacios de producción de conocimiento y nuevas prácticas de acción educativa interdisciplinar.

Palabras clave: Museos, museología crítica, acción colaborativa, cultura, patrimonio

Abstract

In recent years, museum management has taken interesting turns with respect to its relationship with the recovery of social memory and heritage. Museum theory has undergone changes that promote less hierarchical and more horizontal approaches between communities, museum institutions and, consequently, collections. Hence, approaches and trends emerge that are more closely related to the concepts of democracy, citizenship, equity, as well as to the concepts of development, sustainability and innovation. Likewise, a practical theoretical scenario is configured that goes hand in hand with supranational projects such as the 2030 agenda and the Sustainable Development Goals. This article tries to reflect on the analytical links of museum management in recent years, showing, firstly, the theoretical transformations that museology has undergone; then, to interpret how theory has given rise to the instrumentalization of institutional praxis, its proximity to communities and the ways in which various exercises of contemporary interpretation of museum collections are perceived; and the rupture of the traditional understood as the separation of the hegemonic character of identity promoted by a structural postcolonialism. For this it

is important to review the forms of social construction of heritage where historically the conservative sense of property is accentuated; and contemporary museological approaches that have led to the strengthening of spaces for the production of knowledge and new practices of interdisciplinary educational action.

Keywords: museums, critical museology, collaborative action, culture, heritage

Resumo

Nos últimos anos, a gestão museológica deu voltas interessantes no que diz respeito à sua relação com o resgate da memória social e do património. A teoria dos museus passou por mudanças que promovem abordagens menos hierárquicas e mais horizontais entre comunidades, instituições museológicas e, conseqüentemente, coleções. Assim, surgem abordagens e tendências mais relacionadas aos conceitos de democracia, cidadania, equidade, bem como aos conceitos de desenvolvimento, sustentabilidade e inovação. Da mesma forma, configura-se um cenário teórico prático que anda de mãos dadas com projetos supranacionais como a Agenda 2030 e os Objetivos de Desenvolvimento Sustentável. Este artigo busca refletir sobre os vínculos analíticos da gestão museológica nos últimos anos, mostrando, em primeiro lugar, as transformações teóricas pelas quais a museologia passou; a seguir, interpretar como a teoria deu origem à instrumentalização da práxis institucional, sua proximidade com as comunidades e as formas como vários exercícios de interpretação contemporânea do acervo museológico são percebidos; e a ruptura do tradicional entendido como a separação do caráter hegemônico da identidade promovida por um pós-colonialismo estrutural. Para isso é importante revisar as formas de construção social do patrimônio onde historicamente o sentido conservador da propriedade se acentua; e abordagens museológicas contemporâneas que têm levado ao fortalecimento de espaços de produção de conhecimento e novas práticas de ação educativa interdisciplinar.

Palavras-chave: museus, museologia crítica, ação colaborativa, cultura, patrimônio

Pensamiento crítico y nuevas narrativas museales

En Latinoamérica las ideas de renovación en el campo de los museos tomaron fuerza en las últimas décadas del siglo XX, con los debates de la Mesa de Santiago de Chile (1972) donde se discutió el acercamiento de las prácticas museales en el entorno social y su incidencia con otras ramas de estudio que, hasta ese momento no le eran específicas, como la antropología, la sociología, la economía, etc. Hago énfasis en esto, porque a lo largo de este artículo veremos cómo la relación inter y transdisciplinar ha sido fundamental para la actualización de contenidos y la materialización de la gestión museal contemporánea.

A partir de las discusiones de la Mesa de Santiago, en donde se evidencia una ruptura paradigmática de la gestión museológica que da lugar a discusiones posteriores como la de Quebec (1984), la declaratoria de Oaxtepec (1984), la popularización del concepto de *ecomuseo* (Hugues de Varine y Henri Rivière, 1971) y las nociones de la nueva museología; el museo deja de ser un espacio jerárquico contemplativo y pasa a convertirse en una herramienta de comunicación y de transmisión de conocimiento. En adelante, la institución museal comienza a ver la necesidad de actualizar los sistemas museográficos tradicionales y evaluar su función científica y social atendiendo a una época de profundos cuestionamientos sobre la modernidad, los esquemas de globalización tecnológica y la pluriculturalidad.

La nueva museología se establecía en el plano teórico a partir de los principios de democracia, comunidad, territorio, multidisciplinariedad (Maure, 1996) y fue desarrollando nuevas posturas que remecían las visiones tradicionales del patrimonio cultural. De ahí que varios autores reconocen que la materialización práctica de estas teorías sigue estando lejos de aplicarse, especialmente desde la política pública (Arrieta, 2008).

En los últimos años del siglo XX, de la mano de los estudios de la cultura, las pedagogías críticas y los feminismos nace un nuevo concepto denominado museología crítica, que es una variante de la nueva museología de la década de 1970 que se impuso inicialmente en las experiencias dialógicas de los museos de arte moderno y contemporáneo, y poco a poco ha ido suscitando interés sobre otras tipologías museales. Hasta la actualidad, esta tendencia ha intentado posicionarse como una zona de hibridación cultural que altera las relaciones de poder a través de la generación de conceptos y perspectivas dispares, con la finalidad de romper posturas hegemónicas sobre el pasado (Pratt, 1992). Entonces, la intención de la museología crítica es interactuar, desde una posición horizontal, con las posibilidades expositivas de las colecciones experimentando nuevos modelos de ciudadanía.

De acuerdo a las reflexiones de Jesús Lorente y Carla Padró, el surgimiento de la museología crítica inspiró un pensamiento museológico contrapuesto a la visión tradicional de los museos de arte, en los que la jerarquía expositiva se manifiesta con visiones teleológicas y evolucionistas de la historia (enfoque que continuamos viendo en un gran número de museos de la región), puesto que la concepción del museo tradicional, entendida como institución moderna, aún subyace en la construcción de proyectos políticos nacionales con discursos hegemónicos que parecen posicionar verdades unívocas sobre la comprensión de los hechos del pasado (Castilla, 2010). Sobre este tema volveré a referirme luego porque está directamente ligado a la construcción social del patrimonio cultural y a un pensamiento poscolonial y conservador todavía latente en nuestros museos.

Para Javier Rodrigo, uno de los pensadores contemporáneos de las pedagogías críticas que forma parte del proyecto *Transductores*, el salto de la museología tradicional hacia una museología crítica implica establecer zonas de contacto y disputa (Rodrigo, 2016) que confrontan lecturas dominantes o verdades absolutas. Esta tendencia reconoce la posibilidad de la institucionalidad museal para la defensa de derechos y oportunidades entre diferentes etnias, sexos, clases sociales o procedencias, como principios generales (Padró, 2003).

La ruptura de lo tradicional

Los museos del siglo XX formaron parte de modelos civilizatorios relacionados a la construcción de identidades nacionales, cuya característica consistía en replicar la voz oficial de la historia, una tradición iniciada en los albores mismos de los Estados nación. La disposición de los objetos atendía a mostrar lógicas de poder en torno a la magnitud de las colecciones, mas no a establecer dinámicas receptoras de conocimiento, como si no existiera nada más que decir en torno al pasado y sus manifestaciones materiales. Según Américo Castilla, el museo era una especie de caja de resonancia desposeída de reflexión y desactualizada en sus métodos de comunicación (Castilla, 2010), observación que resulta más evidente en los museos históricos que en los de arte.

La configuración de un pensamiento museológico en América Latina y el Caribe está relacionada a la construcción misma de la noción de patrimonio cultural y a la intención de los Estados de clasificar, conservar y exhibir los elementos representativos

o simbólicos de su cultura material. Por tanto, para identificar los procesos formativos del pensamiento museológico regional, también es importante reflexionar sobre por qué, cuándo, dónde y para qué la función de lo que consideramos patrimonio cultural.

Esto tiene que ver principalmente con las causas que han dado lugar al establecimiento y transformación de los repositorios de la memoria como museos, archivos y bibliotecas, espacios que aportan al reconocimiento, protección, conservación y salvaguarda de aquellos valores que nuestras sociedades toman como representativos para el fortalecimiento de sus identidades. Y a la vez, evidenciar cómo, gradualmente, la implementación de políticas públicas relacionadas a la gestión del patrimonio también ha generado procesos de exclusión y desigualdad social como resultado de la prevalencia de prácticas poscoloniales desde el ejercicio del poder.

En primer lugar, el patrimonio cultural es una construcción social que desde el enfoque de la antropología (Prats, 2004) deriva, como ya lo hemos dicho, de la interpretación de símbolos, elementos, formas de existencia material y organización social de grupos que lo componen. Si tomamos como punto de referencia esta premisa, podríamos intuir que no existe un proceso social que dé como resultado una apropiación sistémica y generalizada de las manifestaciones simbólicas producidas por el ser humano. Esto es lo que Berger y Luckman (1983) han definido como “universos simbólicos legitimados” que pueden producirse en el intervalo de un proceso colectivo y que a su vez puede ser cambiante de acuerdo con circunstancias o intereses que así lo determinen. Este noción es importante porque explica por qué las sociedades legitiman una realidad admitida: Por ejemplo, el rol de la mujer en la estructura patriarcal a partir del mito de Adán y Eva.

Cuando tuve a mi cargo la responsabilidad de la reapertura del museo nacional del Ecuador, junto al equipo técnico con el que realizamos la reconceptualización museológica observamos que el acervo colonial perteneciente a la colección del museo históricamente fue utilizado para validar el proceso civilizatorio de las sociedades originarias americanas, pero no tuvo la función de explicar las formas de violencia que tuvo la conquista y la persuasión del indígena americano para adoptar el dogma católico. En el museo tradicional no se mencionó el saqueo, violación y explotación de los territorios; por el contrario, se validaba la conquista desde la perspectiva romántica del encuentro con el posicionamiento del artista americano.

Bajo la nueva perspectiva museológica, la escena que evoca el mito de Adán y Eva, lejos de colocarla dentro de un discurso expositivo relacionado a las técnicas artísticas de la colonia, permitió explicar a los visitantes la imposición de la estructura patriarcal impulsada desde la iglesia católica y la posición que ocupaba la mujer con respecto al hombre y al indígena americano. Me pregunto si esa nueva lectura marcó una diferencia en la comprensión del pasado. Luego de la apertura del museo, los visitantes vieron con buenos ojos la nueva estructura conceptual; para otros les parecía normal que se hablara de feminismos y patriarcado como eje articulador del discurso. Sin embargo, un gran número de visitantes no estuvo de acuerdo en esa postura y mostraron una reacción negativa frente al cambio. Aunque para muchos el uso del mito de Adán y Eva es anacrónico y fuera de contexto, es importante mencionar que durante el 2020 y buena parte del 2021, a propósito de las discusiones sobre la despenalización del aborto por violación, las redes sociales con cuentas principalmente de seguidores provinda en México, Argentina y Ecuador promocionaron la idea de ¿Qué habría pasado si Eva hubiese abortado? La disputa en torno a la consecución de derechos por supuesto no es anacrónica, aún así la justificación, o las formas de persuasión sobre opiniones antiderechos sí utilizan recursos que forman parte de esos universos simbólicos legitimados que se fundamentan en una tradición de poder poscolonial y patriarcal.

En segundo lugar, la disposición categórica de patrimonio dentro del contexto del fortalecimiento de las identidades, puede dar lugar a una visión manipulada de los escenarios simbólicos colectivos. Y es que dentro de los procesos históricos la utilización de estos espacios (especialmente los museos) innegablemente lleva consigo la intervención de hegemonías socio-culturales. Esto hace referencia a composiciones históricas cuyos elementos pudieron haber sido extraídos de sus contextos alterando o creando nuevas realidades, práctica común en nuestras instituciones (Prats, 2004). Tal vez un ejemplo emblemático y controversial es el museo *Quai Branly* de París que, inaugurado en 2006, refleja su condición de poder frente a otras construcciones sociales, mostrando expresiones culturales de África, Oceanía y América expuestas como meras curiosidades artísticas y sacándolas de todo contexto. En los últimos años hemos visto cómo este museo ha debido mutar y establecer nuevas negociaciones con respecto a sus discursos museales, aún así dista mucho de lograr un efecto cohesionador o democratizador de esas diversidades.

Para entender de mejor manera la evolución o transformación de lo que comprendemos hoy como patrimonio cultural, es necesario reflexionar sobre estas dos perspectivas, visibilizarlas desde el debate contemporáneo y analizar cómo y de qué manera las políticas públicas de apropiación y salvaguarda de los recursos culturales y naturales se van complementando a las realidades y demandas contemporáneas. Es ahí donde tanto teoría como práctica se enfrentan.

Si bien la nueva museología y la museología crítica comenzaban a visibilizar un cambio de paradigma entre las relaciones museo-comunidad, es posible que el ámbito patrimonial -cuya característica es mucho más conservadora- no logró generar un acompañamiento directo a las avanzadas ideas de democratización del campo museístico. Ahí es donde surge la pregunta si ¿es posible que exista una cierta ruptura entre la concepción del patrimonio cultural y la gestión museal que dificulta la praxis museística en torno al estudio y manejo de las colecciones? Mientras los museos transitaban hacia un esquema más participativo y con enfoques de educación inclusiva, los debates en torno al patrimonio mantenían su carácter romántico en función del legado material y la prevalencia de lo edificado dando lugar a políticas de protección y cuidado más regulatorias y menos funcionales. Con esto, sin llegar a extremismos, intento establecer un debate en torno a las transformaciones de la teoría museal y las dificultades en la práctica museológica.

Es claro que la adaptabilidad del quehacer museal a las nuevas tendencias no únicamente esta relacionada al manejo del patrimonio, no obstante, hay que tomar en cuenta que la asignación de recursos, las oportunidades de profesionalización, la inclusión del ámbito museístico a las agendas públicas, en su mayoría, atienden al direccionamiento de la política pública en función de los significados y significantes que los espacios de poder asumen, aprovechan y ejecutan a partir del contexto patrimonial. En otras palabras, la dimensión política de la memoria continúa validando y construyendo imaginarios nacionales como escenarios simbólicos de las jerarquías sociales.

De todos modos, con la crisis de la modernidad, la museología crítica irrumpe en esas relaciones y genera tensiones que cuestionan las prácticas tradicionales que, con la entrada del nuevo siglo se evidencian en mayor medida en los museos latinoamericanos, siendo México, Argentina, Colombia y Chile promotores de nuevas dinámicas expositivas. Aunque en la actualidad todavía muchos discursos museográficos, especialmente históricos, siguen manteniendo esa línea tradicional en sus muestras permanentes, enormes esfuerzos se han hecho por cruzar la línea de la reflexión dialógica entre museo y visitante, con propuestas temporales que otorgan otros sentidos a las colecciones y ponen mayor énfasis en las posibilidades

de relacionamiento con los públicos (Perú, Ecuador, México, Colombia). Estos cambios que ha experimentado la museología en los últimos años pueden entenderse como espacios de ruptura que impulsan diferentes tipos de políticas culturales, y que ven a la institución museo como pieza medular de la memoria política de la sociedad, una memoria que construye una democracia cultural.

Dicho esto, se puede afirmar que las nuevas prácticas museológicas ponen en crisis los modelos pedagógicos tradicionales, para convertir a la institución museo en una comunidad de aprendizaje donde visitantes, profesionales, investigadores, comunidades sociales deben ser vistos como aprendices, en tanto todos generan discurso. Bajo este enfoque, el museo se desarrolla como espacio de negociación para la asimilación de experiencias culturales cambiantes, tal y como lo explica Carla Padró, el museo ya no será “socializador ni democratizador, sino social y democrático” (Padró, 2003) y su preocupación será fomentar ciudadanía más crítica y menos consumista.

Nuevas narrativas, rupturas, subjetividades y disputas

La transformación del campo museal en América Latina y el Caribe es un camino largo y complejo, puesto que la institución museo no está exenta de conflictos y tensiones políticas, pero sobre todo de prácticas postcoloniales arraigadas en el ámbito del poder. El escenario cultural todavía sigue siendo patriarcal, excluyente, violento y jerarquizado, aun cuando hablamos teóricamente de acercamientos y reflexiones en torno a la descolonización del poder y del saber, esas discusiones siguen estando alejadas de las dinámicas sociales y de las demandas colectivas.

Siguiendo la línea de Boaventura de Sousa, urge plantear una descolonización de los modelos educativos, y en ese planteamiento el museo tiene mucho que aportar. La pandemia de Covid-19, tanto como en otros espacios, en la institución museal ha generado un retroceso enorme que tendrá grandes dificultades de recuperación. Según datos de la UNESCO más del 90% de instituciones museales alrededor del mundo cerraron sus puertas durante buena parte del 2020, y en algunos casos varios continúan cerrados hasta lo que va del 2021. El impacto de cierre de los museos ha causado una caída dramática de asistentes, que no solamente afectó a las instituciones que decidieron cerrar sus puertas sino a aquellas que permanecieron abiertas. Los ingresos de visitas se vieron reducidos también por la escasa movilidad de públicos extranjeros a causa de la caída del turismo a nivel mundial.

Esto ha implicado también la reducción de presupuestos para los museos que oscila entre el 40% y el 60% con respecto a lo recibido durante el 2019 generando un problema aun mayor en este año, puesto que muchos museos han debido reducir personal y limitar sus acciones de mantenimiento, conservación y planificación en general. Aunque la gran mayoría de museos han planteado esquemas virtuales de trabajo para captar públicos, la tendencia deberá ser ir recuperando progresivamente los niveles de asistencia física que se tenían antes de la pandemia y promover un acceso mayor como factor de cohesión social y de recuperación de la memoria social.

Lastimosamente, el escenario museal ha sido empujado ya no a la construcción de nacionalismos, sino a la generación de recursos económicos como una industria. Los debates en torno a la gestión museal se alejan del concepto conservador de patrimonio para acercarse al del entretenimiento; las inversiones para este campo intentan determinar réditos económicos mediante la explotación y la teatralización de los bienes simbólicos.

Este empuje digital-virtual en tiempos de pandemia ha obligado a los museos a mutar hacia una nueva construcción “hegemónica” del uso del tiempo libre, a partir

del lenguaje virtual global: redes, apps, realidad aumentada, etc. Esto ha significado, para los repositorios de la memoria, un salto obligado hacia un modelo globalizador-desglobalizador, ciudadanizante-desciudadanizante como lo ha denominado Néstor García Canclini (2021), que unifica-homogeniza las formas de cómo se debe ver y entender la cultura. Presenciamos una crisis de la posmodernidad impulsada por la exacerbación del individualismo y la imposición de un capitalismo rapaz alimentado por grandes grupos económicos.

Para los museos grandes, el salto a la virtualidad -nada nuevo para ellos- ha representado desarrollar estrategias y planes de negocios para hacer del relato histórico-artístico-cultural un recurso de entretenimiento que pueda competir con los parques de diversión. Para los museos pequeños, la realidad no está basada en el impulso del marketing digital o del capital del entretenimiento, sino en evitar caer en el olvido en una sociedad altamente homogeneizada por una cultura digital que construye, copia y repite tendencias y estandariza códigos de conducta.

Es importante reconocer que la política cultural debe estar íntimamente ligada a la atención de prioridades en los temas sociales, situación que difícilmente entra en las agendas públicas. El desafío actual de nuestros museos es superar la debilidad institucional y seguir generando trabajos de colaboración conjunta que abran las posibilidades de debates profundos en el ámbito de lo social.

Las diversidades, el pensamiento crítico, las pedagogías críticas no solamente deben entrar en diálogo en momentos específicos cuando el mercado y el capital los ponen de moda, o cuando resulta más importante alcanzar notoriedad sobre la base del cálculo político, la espectacularidad y el consumo. La acción museal debe sostener los esfuerzos por promover narrativas colaborativas polifónicas, que aporten sustancialmente a la construcción de políticas de diálogo interdisciplinar, democrático y sobre todo crítico. Es fundamental impulsar el trabajo en equipo fuera de visiones jerárquicas, sino basadas en el aprendizaje común.

Una museología regional

Acciones regionales interesantes como Ibermuseos para la articulación de política pública y la generación de redes intergubernamentales; ICOM, ICOFOM y su enorme producción científica entorno a los debates museales tienen hoy una tarea mayor que es incidir en la función social del museo, hoy como espacio de resiliencia y de reconstrucción del tejido social; como un espacio de reconocimiento de las problemáticas sociales y mediador sociocultural entre pasado y presente. Las redes regionales para la acción y gestión museística pueden generar sinergias de exploración en torno a los debates contemporáneos y su aplicabilidad tanto en el estudio de las colecciones, como en la puesta en escena de proyectos expositivos de impacto social. Es necesario aprovechar el universo virtual para desarrollar alternativas de educación museal -entendiendo que comunicación virtual no necesariamente es educación virtual- y nuevos acercamientos a la sociedad, con el fin de posicionar la institución museo como un espacio mediador de valores. Mientras no se pongan en práctica las transformaciones teóricas con respecto a la comunicación, la educación y la museología difícilmente el sentido de recuperación de la memoria social tendrá un espacio prioritario en la sociedad. Por ello, es importante demandar de los espacios de decisión, políticas concretas que identifiquen a la cultura como un bien esencial y al museo como un espacio fundamental de persistencia de la memoria.

Referencias

Miguel, Ana Ma Macarrón. (2002). Historia de la conservación y la restauración, Madrid, Tecnos.

Arrieta, Iñaki (ed.). (2008). Participación ciudadana, patrimonio cultural y museos: entre la teoría y la praxis, Universidad del País Vasco.

Castilla, Américo (comp.). (2010). El museo en escena: Política y cultura en América Latina; Paidós, Buenos Aires.

Clifford, Geertz. (2003). La Interpretación de la Cultura, Barcelona, Gedisa.

Durham, Eunice Ribeiro. (1998). Cultura, Patrimonio y Preservación, en Cultura y Patrimonio Cultural, Sao Paulo, Alteridades.

Flores Crespo, María del Mar. La museología crítica y los estudios de público en los museos de arte contemporáneo: caso del museo de arte contemporáneo de Castilla y León, MUSAC; en De arte: revista de historia del arte, 5, p.231-243.

García Canclini, Nestor. (2020). Ciudadanos reemplazados por algoritmos, CALAS, Alemania.

Clifford, James. (2001). Dilemas de la Cultura, Barcelona, Gedisa.

Prats, Llorenç. (2004). Antropología y Patrimonio, Madrid, Ariel Antropología.

Lorente, Jesús. (2006). Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica; en Museos: Educación y Comunicación, Universidad de Zaragoza, (“(PDF) Museología crítica: Museos y exposiciones como ...”)

Morales Moreno, Luis Gerardo (2007). Museológicas. Problemas y vertientes de investigación en México. Relaciones. Estudios de Historia y Sociedad XXVIII, n. 111, p. 31-66. Redalyc, <https://www.redalyc.org/articulo.oa?id=13711102>

Canclini, Nestor García. (1999). Usos sociales del patrimonio cultural, en Aguilar Criado, Encarnación, Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio, Andalucía, Consejería de Cultura.

Padró, Carla. (2003). La museología crítica como una forma de reflexionar sobre los museos como zonas de conflicto e intercambio. Lorente, Lorente y Almazán. Museología crítica y arte contemporáneo. Universidad de Zaragoza.

Padró, Carla. (2016). Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones. Museo y Territorio. Málaga, Fundación General UMA, Málaga.

Javier, Rodrigo, Collados, Antonio (eds.). (2016). Mediación, interpretación, transculturalidad. El museo como zona de contacto. Universidad de Granada.

Pereiro, Xerardo, Prado, Santiago, Takenaka, Hiroki (coords.). Patrimonios Culturales: Educación e interpretación. Cruzando límites y produciendo alternativas. Galicia, Universidad de Tras-os-Montes e Alto Douro.

Museologia do APAVORO: A Ocupação dos Museus pelos não públicos

Ellen Nicolau

Programa de Pós-Graduação Interunidades em Museologia - Universidade de São Paulo

ellen.nicolau@usp.br

Resumo:

Ocupando questões centrais na Museologia do século XXI, o debate da presença e ausência dos públicos em diálogo com o acirramento de problemáticas sociais e agravamento das situações de vulnerabilidade impõem, cada vez mais aos museus, práticas comprometidas com o presente. Este artigo trata de reflexões e experiências advindas do trabalho em diferentes instituições somadas a horizontes de desejos em torno do estabelecimento de culturas democráticas e de engajamento aos museus. Para compreender as relações estabelecidas entre o avanço das posturas neoliberais em âmbito cultural, a precarização do trabalho e a manifestação de públicos potenciais é elaborado o conceito de Museologia do Apavoro, em referência aos museus como lugares ocupados, mas não apropriados rumo à oportunidade social, cultural, econômica e política da integração de diferentes públicos e ativação de suas estruturas. O conceito de Apavoro é alicerçado sobre o pensamento do rapper Sabotage, suas concepções sobre a construção de um bom lugar e possíveis leituras das potencialidades da ocupação dos museus. Ciente das impossibilidades do pleno papel social dos museus enquanto agentes locais de profundas transformações, a ótica desta análise recai sobre museus tradicionais das cidades, reconhece os educativos como força tectônica de ruptura pela experiência de contextos de atuação e realidade em inserção crítica, interroga a implicação e reprodução de lógicas hegemônicas e aponta metodologias comunitárias e colaborativas, construídas em rede via diferentes organizações, movimentos, coletivos e iniciativas de natureza decolonial, como caminho rumo à Museologia desejada, com sentido para a vida e com repertórios que estão à disposição, sem medos, de novas interpretações e somatórias de narrativas.

Palavras-chave: Museologia do Apavoro. Públicos Potenciais. Sabotage.

Resumen:

Ocupando temas centrales en la Museología del siglo XXI, el debate sobre la presencia y ausencia de públicos en diálogo con la intensificación de los problemas sociales y el recrudecimiento de las situaciones de vulnerabilidad y la imposición cada vez mayor de prácticas comprometidas con el presente en los museos. Este artículo aborda reflexiones y experiencias surgidas del trabajo en diferentes instituciones sumadas a horizontes de deseos en torno a la instauración de la democracia y el compromiso con los museos. Para comprender las relaciones establecidas entre el avance de las posturas neoliberales en el ámbito cultural, la precariedad del trabajo y la manifestación de públicos potenciales, se elabora el concepto de Museología de Apavoro, refiriéndose a los museos como lugares ocupados, pero no apropiados hacia la sociedad. oportunidad, integración cultural, económica y política de diferentes públicos y activación de sus estructuras. El concepto de Apavoro se basa en el pensamiento del rapero Sabotage, sus concepciones sobre la construcción de un buen lugar y posibles lecturas de las potencialidades de la ocupación de museos. Conscientes de las imposibilidades del pleno rol social de los museos como agentes locales de profundas transformaciones, la perspectiva de este análisis recae sobre los

museos tradicionales en las ciudades, reconoce a los museos educativos como una fuerza tectónica de ruptura a través de la vivencia de contextos de acción y realidad en crítica inserción, interroga la implicación y reproducción de lógicas hegemónicas y señala metodologías comunitarias y colaborativas, construidas en red a través de diferentes organizaciones, movimientos, colectivos e iniciativas de carácter decolonial, como camino hacia la Museología anhelada, con sentido para la vida y con repertorios que ponen a disposición, sin miedo, nuevas interpretaciones y resúmenes de narrativas.

Palabras clave: Museología de Apavoro. Audiencias potenciales. Sabotage.

Abstract: Occupying central issues in 21st century Museology, the debate on the presence and absence of audiences in dialogue with the intensification of social problems and the worsening of situations of vulnerability increasingly impose practices committed to the present on museums. This article deals with reflections and experiences arising from work in different institutions added to horizons of desires around the establishment of democratic cultures and engagement with museums. In order to understand the relationships established between the advance of neoliberal postures in the cultural sphere, the precariousness of work and the manifestation of potential audiences, the concept of Museology of Apavoro is elaborated, referring to museums as occupied places, but not appropriated towards social opportunity, cultural, economic and political integration of different audiences and activation of their structures. The concept of Apavoro is based on the thought of rapper Sabotage, his conceptions about the construction of a good place and possible readings of the potentialities of the occupation of museums. Aware of the impossibilities of the full social role of museums as local agents of profound transformations, the perspective of this analysis falls on traditional museums in cities, recognizes educational museums as a tectonic force of rupture through the experience of contexts of action and reality in critical insertion, interrogates the implication and reproduction of hegemonic logics and points out community and collaborative methodologies, built in a network through different organizations, movements, collectives and initiatives of a decolonial nature, as a path towards the desired Museology, with meaning for life and with repertoires that are available, without fear, new interpretations and summations of narratives.

Keywords: Museology of Apavoro. Potential Audiences. Sabotage.

Introdução

Do ano 2000 pra frente, homens do passado pensando no futuro, vivendo no presente. Há três tipos de gente: Os que imaginam o que acontece, os que não sabem o que acontece e nós que faz acontecer
(Black Alien, 2000)

Na compreensão da museologia como uma arena que investiga as conexões entre seres, territórios e referências socioculturais em relações de preservação, comunicação e impulsionamento de processos de reconhecimento, afirmação de identidades, vivências e expressões, somam-se contextos contemporâneos de emergência. De um lado, marcado pelo capitalismo global e avanço da incorporação do neoliberalismo, com direcionamentos de sua concepção socioeconômica às próprias

práticas desempenhadas pelos museus e penetração nas sociedades, e de outro lado, às expectativas por museus que caminhem de forma mais socializada, com sua ampliação atrelada às alterações das práticas cotidianas, articulações a movimentos sociais e preocupações maiores com os públicos (Cerávolo, 2004). Dessa contrariedade e permeabilidade, se colocam debates a respeito de iniciativas museológicas em perspectiva histórica e crítica de atuação e se inserem as epistemologias de Sabotage como contribuição aos museus e sua ampliação de públicos e repertórios a partir da Museologia do Apavoro.

Na definição ainda vigente, o museu é “uma instituição permanente sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberta ao público, que 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” (ICOM, 2007). No Brasil, a efervescência na revisão da definição de museus, realizada de forma colaborativa pelo ICOM e seu comitê de Nova Definição em diferentes estratégias de consulta¹, resultou na proposta de que “um museu é uma instituição inclusiva, sem fins lucrativos, aberta ao público, que investiga, coleciona, preserva, expõe e comunica o patrimônio material e imaterial, promovendo reflexões críticas sobre a memória e as identidades. Os museus estão a serviço da sociedade, proporcionando experiências educativas e de partilha de conhecimentos. Impulsionados pelas comunidades ou moldados em conjunto com os seus públicos, os museus podem assumir uma ampla gama de formatos, promovendo igualdade de acesso, sustentabilidade e diversidade”. Esta definição e incorporação de outros conceitos é fruto de uma série de práticas capazes de repensar e sacudir os limites até então colocados sob os pressupostos museológicos através de metodologias ativas, isto é, de práticas pedagógicas e culturais voltadas a processos de autonomia, modelos híbridos de atuação, escutas ativas com foco na interpretação crítica de fenômenos e construção de protagonismos, pois “ninguém é autônomo primeiro para depois decidir. A autonomia vai se constituindo na experiência de várias, inúmeras decisões que vão sendo tomadas” (Freire, 2005, p. 120) e este é um processo participativo da vida cultural dos museus, ainda que por insistência, necessário ao arcabouço de formas para intervir em determinada realidade museal, que perpassa as experiências de visitantes, não públicos e trabalhadores. Este artigo, portanto, se constitui como um amadurecimento de percepções cotidianas que atravessam a trajetória de diferentes profissionais enquanto trabalhadores de museus e testemunhas do alcance – ou não – de sua atuação e intencionalidade social em termos de políticas institucionais, planejamentos e efetividade de suas ações.

No panorama de crescentes desigualdades, insistentemente encaradas em âmbito cultural enquanto meio de oportunidades de ações criativas ou inovação social, elementos do crescimento econômico operam em esmagamento sob as camadas menos favorecidas, nas quais cada vez mais o aparelhamento de mecanismos de violências é convertido em reforço das disparidades. Neste sentido, cabe investigar até que ponto, os museus corroboram silenciosamente com esta lógica de perpetuação de desigualdades que acarretam violências por meio da abordagem do conceito de neoliberalismo de David Harvey e Pierre Bourdieu. Nas afirmações de Harvey podemos “interpretar a neoliberalização seja como um projeto utópico de realizar um plano teórico de reorganização do capitalismo internacional ou como um projeto político de restabelecimento das condições de acumulação do capital e de restauração do poder das elites econômicas” (Harvey, 2008, p. 27) nas quais seu sucesso é materializado pela

1 Mais informações da pesquisa sobre a nova definição de museus encaminhada pelo comitê ICOM Define e a atuação do ICOM Brasil, suas metodologias e grupo de trabalho podem ser aprofundadas no link: http://www.icom.org.br/?page_id=2173. A votação final da definição acontecerá na Assembleia Geral de Praga, em agosto de 2022.

criação do poder de uma elite econômica e as operações são feitas em benefício das camadas mais altas de renda. Para Bourdieu, a concepção do mercado autorregulador como uma utopia da teoria econômica afirmada em projeto político produz efeitos como “sofrimento, desigualdade, desaparecimento dos universos autônomos de produção cultural, destruição das instituições coletivas e darwinismo moral” (Bourdieu, 1998, p. 145) de forma que o compromisso entre as classes capitalistas e os museus constituem uma ordem social específica e assentada sobre a primazia financeira e o desenvolvimento de seu modo de ser com base nesses entrelaçamentos, alcançando públicos de classe média e altamente escolarizados (Bourdieu & Darbel, 2007). Nas atividades financeiras e constituição de novos mercados, os museus possuem integração global com complexos sistemas de geração de valor sobre a arte, a memória, as referências e os bens culturais dado os aspectos do capitalismo moderno baseado nos conceitos de fetichismo da mercadoria, elaborado por Marx (2013) e no fenômeno da reificação, enfatizado por Lukács (1974) como o processo de caráter pessoal aliado às relações econômicas, onde a mercadoria é uma forma de conformação e o trabalho uma prática de objetivação na qual o processo de produção domina sujeitos e encobre as características sociais do trabalho, manifestando a coisificação.

Em uma exposição museológica, quando o trabalho museográfico é acobertado pelo encantamento e perfeição, entre cenografias disponibilizadas ao visitante, a reificação está implicitamente colocada em relação à alienação de diversos fatores, inclusive os históricos, debatidos criticamente pela museologia acadêmica. Nos problemas dessa relação, soma-se o caráter da produção de conteúdo pela lógica capitalista e acumulação de desigualdades.

Em analogia à perturbação decorrente da alta frequência do batimento das asas dos insetos, há perturbação semelhante nos museus em torno de questionamentos acerca da importância do acesso à memória que está salvaguardada ou que é discutida por eles, assim como por quais formas os museus contextualizam os bens culturais, quais diálogos impõem às suas mudanças e como lidam com o dinamismo da realidade. Esse bater de asas que age como uma espécie de micro ventilador, nos museus, é causado pelos públicos, pois ao arejar narrativas com suas presenças, corpos e questões, são colocadas outras possibilidades na construção de futuros, nas formas de interpretação do passado e atribuições do presente.

Nesse jogo de poder e relações historicamente estabelecidas pelas dinâmicas capitalistas, cabe pontuar que no século XXI, ao passarem a reconhecer seu papel dentro das dinâmicas culturais, os museus tradicionais também se tornaram locais críticos para reflexões de determinadas problemáticas e acolhimento destas em ações específicas. Reafirmando este papel, um conjunto de documentos e resoluções formais do campo museológico, como a Mesa-Redonda de Santiago do Chile, de 1972, afirma a ideia de transformação do museu da América Latina em prol de museus integrais, educação permanente e interdisciplinaridade, bem como a Declaração de Caracas de 1992, que visa ressaltar a potencialidade do uso de diferentes linguagens, acessos e vínculos com as comunidades com as quais os museus se relaciona, evidenciam preocupações sociais e o legado de diferentes iniciativas, em sua maioria presentes no âmbito da educação museal, que permitem trocas com outros campos de saberes e práticas políticas e sociais.

Entendida como um processo educativo focado em interações socioculturais a partir de repertórios museológicos que configuram importantes passos de processos de inclusão e fomento à democratização dos bens culturais (PNEM 2012), a educação museal é o mecanismo que nos permite refletir sobre as potencialidades dos museus em relação a diversidade de públicos e, quem sabe, transcender os lugares e as

formas pelas quais foram historicamente alocados. Desta forma, este trabalho faz uma referência direta a Mauro Mateus dos Santos, mais conhecido como Sabota ou Sabotage, que foi um rapper, cantor, compositor, pai e ator assassinado no ano de 2003 em São Paulo. Seu único e icônico disco chamado Rap é Compromisso e até seu apelido, Sabotage, pode nos dizer muito sobre as relações entre os museus, o esquecimento e os públicos.

Nas palavras de Sabotage (2000), é bom lembrar que um bom lugar se constrói com humildade e isso não é diferente no caso dos museus. Ao tentar sair da configuração de prédio e espaço, tratar sobre as práticas dessas instituições e perturbações advindas pelo que entendemos como Apavoro, como veremos a seguir, são caminhos para compreender o fato de que as escolhas de quais memórias são preservadas falam mais da sociedade no momento em que se decidiu por esta preservação do que o que foi preservado em si, concebendo as experiências de relação com os públicos para além dos acervos, em investigações da produção das distâncias e aproximações, inserindo-as como agentes integrais da musealização e seus trajetos multidimensionais. Não se trata de argumentar a ausência de interesse, mas a privação da cultura como direito fundamental e o impacto de políticas e posturas neoliberais aos museus.

Ecoss do Apavoro nos museus

O termo Apavoro, muito utilizado nos vocabulários periféricos paulistanos e presente em diferentes contextos (figura 1), diz respeito a uma espécie de susto corretivo, uma conversa nem sempre flexível, vinda de maneira inesperada visando mudanças de posturas com impacto coletivo. A utilização do termo e elaboração de seu conceito é uma forma de incorporar a relação entre os públicos potenciais dos museus e questionar prepotências museológicas de cunho histórico. O apavoro social apresentado aqui é uma referência a saberes e epistemes de organizações urbanas que têm em voga sua sobrevivência e seus modos de vida à margem de um estado de direito. A formulação e institucionalização de necropolíticas (Mbembe, 2018) no Brasil hoje, agravada por contextos da sindemia de COVID-19, impõe uma série de desafios cruzados entre a falta de assistência, o aumento de pessoas expostas a condições precárias de vida, o crescimento da inflação, o colapso econômico e à hostilização arquitetônica de ambientes de cunho público. Trata-se de materializar a relação da paisagem e inserir o direito à urbanidade como uma mercadoria de luxo (Rolnik, 2006) que perpassa diferentes formas de reprodução da desigualdade, voltada a própria exclusão territorial que se torna em si, reprodutora de uma série de outras disparidades e complexificação de problemas sociais.

No caso dos museus e principalmente de seu entorno, a privação de direitos têm repercussão imediata em seus serviços, edificações e atividades de tal forma que cabe ao museu, integrado a outras áreas, políticas públicas e serviços, oferecer um conjunto de possibilidades com capacidade de interação social que corresponda aos desafios contemporâneos pautados em constantes políticas de avaliação e autoavaliação (Hood, 1983) atentas a suas questões, limitações, compromissos e potencialidades.

Por serem entendidos como criações sociais e fruto da modernidade que atribui valor, cria narrativas e é também um espaço de poder, os museus têm autoridade sobre discursos simbólicos criados em torno da vida social, mediante procedimentos históricos de musealização, protagonismo cultural e distintas influências.



**Figura 6: Pixo “apavoro”. ABC, Grande São Paulo, 2021.
Créditos: @pixacao_abc @batsprimata**

É por meio desse cenário, somado a uma realidade de terceirização dos trabalhadores que, em muitos casos, não têm sequer sua identidade profissional valorizada e ocupam a maioria dos profissionais da instituição sob os signos do “vigia do turno”, da “tia da limpeza” ou da “mocinha do café”, que torna-se possível verificar a reverberação do avanço neoliberal das políticas culturais e de condicionamentos orçamentários que colocam a incorporação desses trabalhadores somente em programas de público interno (funcionários do museu), normalmente desenvolvidos por núcleos educativos e não pelo setor de recursos humanos ou gestão de pessoas. Alvos de projetos sociais ditos inclusivos ou integrantes das métricas que encobrem a taxonomia de ‘vulnerabilidade’ e ocupam papel central nessas considerações, destaca-se que os museus são erguidos e mantidos em suas bases, por suas bases.

Outro elemento que reverbera este avanço é a presença de determinados patrocinadores que apresentam, inclusive, incoerências históricas e sociais em relação a temáticas trabalhadas pelos museus. Nestes casos, é ressaltada a postura crítica de determinados profissionais e setores, como é o caso recorrente dos educativos pelas ações de escuta e intervenção e da relação entre os diferentes usos atribuídos ao museu como instituição que origina o termo Museologia do Apavoro.

Relacionada ao universo de ocupação dos museus e complexificada pela pergunta da artista mineira Maré de Matos ‘Como aprender com o imprevisível?’, a Museologia do Apavoro é uma força que reside no encontro dos públicos e dos museus traduzida em acontecimento no âmbito museal. Pelas demandas de ordem prática, o Apavoro está vinculado a condutas que devem ser seguidas para a garantia da vida em determinada comunidade, aqui enfatizada pelo caráter de uso utilitário do museu - espaço de caráter público. Ao lidar com lógicas de urbanização reprodutoras de desigualdades e de estruturas urbanas que não acolhem, a busca dos museus e espaços culturais como lugares inclusivos também é um reflexo disso, além do fato de que a propagação de fatores que colocam pessoas em situações de vulnerabilidade tem crescido vertiginosamente. A ausência de local para amamentação, a limitação de acessos e recursos às pessoas com diferentes deficiências, a escassez de água potável à disposição, falta de rede elétrica para carregamentos e internet gratuita, a necessidade de guardar pertences, o uso de bancos para descanso e leitura, o uso do ar-condicionado em dias de calor e etc. trazem outras funções primordiais as formas de uso dos museus. Com inúmeras funções, museus carregam diversidade na maneira

pelas quais o patrimônio cultural é apropriado e em muitos casos, tensionam ainda mais o debate entre diferentes públicos, seu uso social e o avanço neoliberal em suas posturas. Na perpetuação de abismos de injustiça e acumulação por expropriação, consistem como mecanismos introjetados de uma cultura neoliberal a privatização com a transferência de elementos do domínio público e popular aos domínios privados e de privilégio de classe somados a manipulação de crises Harvey (2008). Nesse contexto, estão cooptados inclusive elementos de utilidade pública como benefícios sociais, instituições, formas culturais, bens ambientais globais, direitos de propriedade intelectual e de propriedade comum (Andrade, 2019) trazendo os museus como instituições centrais do debate capaz de impulsionar a construção e o fortalecimento de lógicas de superação a este modelo em prol de relações que promovam e garantam os direitos humanos e a dignidade, com “o mínimo de condições e capacidades humanas para conduzir a vida para onde se planejou, com o poder de se tornar aquilo que se quer e deve ser” (Gallego, 2013, p.9) na definição do próprio destino.

Nos inúmeros impactos do neoliberalismo à realidade cultural brasileira, o Apavoro é principalmente conduzido pelas pessoas que, inseridas na sociedade em situação capitalista de sobrevivência, herdaram as desigualdades em suas diversas manifestações. Protagonizado pelos não públicos e até por públicos indesejados fora das metas de atendimento especificadas enquanto categorias de vulnerabilidade, a potencialidade do Apavoro é propulsora de mudanças de posturas com impacto coletivo e ocupa os museus no desafio de expandir suas relações e transformar materialmente a realidade em que estão.

Em relação às dinâmicas inseridas dentro do que entendemos como vulnerabilidade está a perda de múltiplos direitos, o enfraquecimento de relações pessoais, sejam elas familiares ou comunitárias, fragilidade em pertencimentos e reconhecimento cultural, exclusão de circuitos políticos e culturais e “é necessária uma atuação em rede que perpassa serviços sociais civis e governamentais, e meios que possibilitem a participação política, econômica e cultural dos grupos em questão” (Aidar & Chiovatto, 2009, p. 3) pois na superação da ideia de público como receptor e consumidor, visando solucionar a privação da possibilidade de participação plena, o termo vulnerabilidade pode admitir uma relação com a produção de cidadania em âmbito museológico e “mesmo conceitualmente impreciso, o termo vulnerabilidade amplia a compreensão dos múltiplos fatores que fragilizam os sujeitos no exercício de sua cidadania” (Carmo & Guizardi, p. 1) o que é fundamental aos museus para a incorporação de ações que reduzam fatores desta condição.

A respeito dos públicos potenciais, cabe ressaltar que seu conceito aqui designa pessoas que podem até ocupar os museus de forma utilitária, mas não usufruem necessariamente de seus debates, potencialidades, poéticas e da força de equipamentos públicos que ofertam bens culturais. O termo público potencial, usado historicamente para se referir a quem era incapaz de se apropriar da cultura considerada culta (Fleury, 2009), foi visto também como aqueles que “demonstram pouco ou nenhum interesse ou familiaridade quando indagados a respeito destas instituições” (Koptcke, 2012, p. 216) e como segmento social que não frequenta museus em decorrência de diversas variantes (IBRAM, 2012). Perante essas definições, o conceito é contemporaneamente fagocitado por diferentes programas e iniciativas de educação museal pautadas em práticas de escutas e intervenções que vem transformando a própria musealidade, entendida como construção social dotada de qualidades e valores atualizados pela musealização, prática que transcende os museus enquanto espaços e inclui a apresentação pública de suas questões (CURY, 2020), que podem estar a favor da ruptura de desigualdades múltiplas, promoção de mudanças qualitativas no cotidiano

destes grupos e estímulo a garantia de justiça social em cenários marcados por relações entre capital econômico, desigualdades sociais, culturais, perda de direitos e problemas voltados ao acesso a bens culturais. Nesses embates, vale sua acepção de maneira crítica, indo além de meras ações de atendimento, mas incluindo estratégias continuadas que tornem essas pessoas públicos e comunidade integrada ao museu. Visando a “composição de novos regimes de valor, a partir da denúncia dos regimes de colonialidade imperantes” (Brulon, 2020, p. 5) e da museologia das presenças, ainda que indesejadas em alguns casos, ações museológicas estão gradativamente se desdobrando em façanhas criativas apoiadas em orientações localizadas abaixo da linha do equador, afastando lentamente a aura de raridade dos espaços, visto que o “bem cultural distante e produzido por especialista ganha um encontro que permite tanto sua sacralização quanto seu desprezo dada a dificuldade para entendê-lo” (Silva, 2007, p. 51) e que esta forma é estabelecida na relação entre públicos, bens culturais e marcada por estratégias de dominação que envolvem até mesmo certo domínio da corporeidade e dos comportamentos.

Muito se fala e se projeta no campo discursivo acerca das potencialidades sociais dos museus, mas na ausência de diálogos com grupos diversos, ou melhor, com grupos que não necessariamente são parte das suas expectativas, os museus fabulam opiniões e posturas nas quais ações como a redução dos preços ou gratuidade não alteram desigualdades culturais, mas a reforçam pois favorecem públicos que já detêm a informação, as motivações e o acesso aos bens e equipamentos culturais em relação a sua visitação (Botelho, 2001).

No distanciamento materializado por uma diversidade de situações, o foco nas necessidades de sujeitos excluídos torna-se fundamental a articulação política dos museus e atravessa a própria terminologia do conceito de não público, visando marcar sua presença e as esferas em que é ignorada, ainda que ela esteja marcada por pessoas que estão dormindo, pedindo dinheiro ou comida na porta das instituições, utilizando da sua cobertura e fluxo de pessoas. Desta condição advém o fato de percebermos uma relação paradoxal no discurso emancipatório produzido a partir dos museus, pois os públicos, na Museologia, deveriam ocupar papel central em suas práticas e reflexões.

A partir de contribuições do século XX que colocam o debate da cultura enquanto criação coletiva de significados, a ideia de detenção da identidade e autoridade presente nos museus é questionada juntamente a ideia de história moderna europeia, até então considerada universal. Dessas cisões que inserem posturas de emancipação de sociedades exploradas pelo neoliberalismo, debates pós coloniais de múltiplas matrizes, somados às experiências de movimentos sociais (Rosevics, 2017), reconhecem a historicidade de diferentes saberes e são entendidos como possibilidade de transcender o caráter da produção de conhecimentos na episteme eurocêntrica e seus moldes geograficamente hierárquicos. Da provocação de ruídos nas expectativas de sucesso produzidas pelo modelo neoliberal, apesar de enfraquecer o poder epistemológico estruturado, a fala da subalternidade e da produção decolonial é refém de sistemas de colonialidade (Spivak, 2010) que frequentemente oferecem armadilhas, mas são potenciais mecanismos de enfrentamento das injustiças, uma vez que a colonialidade está relacionada ao estabelecimento do sistema capitalista de dominação e a uma “classificação racial-étnica da população do mundo” (Quijano, 2010, p. 84).

Nos museus, ao evocar seu caráter dialético, o papel dos públicos passa a ocupar discussões fundamentais destas instituições, questionando inclusive categorias estabelecidas como público potencial, quando o potencial a ser revelado é o do museu

e sua capacidade conectiva. Será que o significado dessas instituições realmente é reformulado pelos seus públicos? Apesar de afirmações, vistas de maneira crescente nos museus em torno de programações inclusivas e posturas de espaços abertos, há caminhos para se efetivar uma verdadeira cultura em direitos humanos nos museus? Como seriam esses caminhos e como seria a participação em prol da Democracia cultural em âmbito museológico? A equidade é possível nos museus inseridos na sociedade capitalista?

Questões das emergências sociais levadas à Museologia por circunstâncias próprias de países da periferia do capitalismo, trazem à tona o fato de que “os discursos e estratégias utilizados em meio ao fazer museológico se fundamentam em uma apropriação de conceitos, ideias e proposições que possuem sua gênese em projetos progressistas, mas que, por meio de uma operação de ressignificação, ganharam um sentido instrumental e despolitizante” (Lima, 2014, p. 88), no qual a possibilidade de pensar no desenvolvimento de atividades museológicas com autonomia se tornou cada vez mais projetos e ações pontuais aos museus tradicionais do que transformação em suas lógicas de atuação. Cabe destacar que museus inseridos em lógicas afirmativas, comunitárias e colaborativas também se tornam reféns de lógicas instrumentais com as pressões advindas pelas formas de fomento, critérios estabelecidos por políticas culturais através de editais e insuficiência de políticas públicas na área, mas que ainda assim, lidam de maneira mais comprometida com questões sociais e de território.

Com a intensificação neoliberal aos museus, além se a ideia de dependência e aos conceitos de ordem social e burguesia compósita desenvolvidos pelo sociólogo Florestan Fernandes (1975) em referência a modos de vida que fomentam ou rompem ciclos de exclusão e direito à plena cidadania, agravados pelas particularidades de relações estabelecidas num pacto da burguesia brasileira, que vai além da ordem econômica e inclui parâmetros culturais. Esses parâmetros culturais imperam numa concepção de burguesia compósita marcada pelo interesse no arcaico e num atraso que está implicado na relação dos museus com os públicos através de práticas que concebem público como visitante e não como protagonista, ressaltando o fato cuja “tradução administrativa do neoliberalismo é a compra de serviços culturais oferecidos por empresas que administram a cultura a partir dos critérios do mercado (Chauí, 1993, p. 13) e complexifica o comprometimento dos museus tradicionais com propósitos de emancipação. Agravado por dimensões socioculturais marcadas pela burguesia aprisionada em museus tradicionais, para Genoveva Oliveira (2013) trabalhos de inclusão social em museus precisam adotar como ponto de partida um foco nas necessidades daqueles que são excluídos e estar dispostos a transpor a postura de reclamar verdades, para incentivar significações a partir de diferentes experiências e novas exigências sociais.

Ao buscar estratégias que residem em transcender a lógica de atendimento de públicos para a lógica de protagonismo, de colaboração e de participação ativa destes, entendendo que as desigualdades são sistêmicas e estruturais, a museologia do Apavoro se sustenta em pilares como a cidadania cultural, de Marilena Chauí (1993) entendida como o apoderamento de produções simbólicas das sociedades e suas memórias na construção de identidades, cidadania e enfrentamento de condições de realidade objetiva, fundamentalmente necessárias para estabelecer decisões de políticas culturais que multiplicidade de ações, estratégias e processos democráticos a respeito da diversidade dos universos socioculturais e do fazer cultural inserido em seus cotidianos.

Desse Apavoro que evoca lugares ocupados, mas não apropriados, a educação museal torna-se desobediência epistêmica (Mignolo, 2018) pois na medida em que as narrativas museológicas se preocupam, a mediação educativa se implica e o

rompimento de contextos opressivos passa pela implosão de estruturas atreladas a economização da vida social, isto é, a posição que faz com que o cidadão se torne um consumidor (Santos, 1993), excluindo os que não têm condições de participarem de tal dinâmica, quando as condições deveriam partir do museu. A reprodução destas visões que afetam a prática nos museus, ao não permitir que a inserção de públicos em situações de pobreza e vulnerabilidade atinja patamares de participação em todas as suas esferas e se reduza em ações esporádicas e programas específicos faz com que se aumentem o distanciamento do patrimônio cultural dessas pessoas, que não usufruem das possibilidades de integração em instâncias de planejamento ou tomada de decisões sobre suas referências culturais, uma vez que são excluídas pelo Estado.

A incorporação crescente de discursos sociais aos museus, algumas vezes alicerçadas em movimentos renovadores, com o objetivo de aproximação com comunidades, grupos, segmentações e populações, ainda tem longos caminhos a percorrer. Há o ideal de museu aberto, mas “o museu reflexivo é aquele que se auto examina como forma de se construir e de ser capaz de satisfazer o aspirado compromisso de construção cultural com a comunidade” (Oliveira, 2013, p. 2). Para Cury (2020), reflexividade é um processo de comunicação intensificado pelos profissionais de museus e os mais distintos públicos em relações horizontais geradas a partir de ações museais. Quanto mais diversificadas forem as ações e suas estratégias, mas elas gerarão reflexivas baseadas em distintos públicos. Segundo a autora, “experimentações podem ser promotoras de caminhos metodológicos flexíveis e criativos que acompanhem a sociedade nas suas constantes mudanças e demandas” (Cury, 2020, p. 139).

Compreendendo o papel estruturante da perpetuação das desigualdades de maneira sistêmica, a museologia do Apavoro está além da experiência individual e se transforma em acontecimento coletivo implicado em ações dialógicas e relacionais. Sua atuação, ao considerar aspectos da museologia crítica que insere o “museu como espaço de interação entre o público, uma coleção e como consequência de uma política cultural” (Florez, 2006, p. 232) que compreende diferentes possibilidades de usos, traz posturas coletivas, transdisciplinares e considera o território integrante de uma musealização com horizontes amplos. A partir do museu, forças coletivas operantes nas transformações do espaço são capazes de promover redes urbanas de solidariedade e estratégias de mobilização, por isso são contra hegemônicas e buscam romper ciclos de exploração das condições de vida, questionando se os museus, tidos em seu lugar comum, como instituições não lucrativas, estão ao lado anticapitalista nas propostas de enfrentamento e construção de relações sociais alternativas as dominantes no capitalismo, ainda que essas relações impliquem em modos altamente financeirizados de gestão. Apesar do “gosto amargo diante da dificuldade em implementar algumas medidas e políticas públicas para tentar minimizar os brutais processos de opressão de minorias perpetrados há séculos” (Prates, 2017, p. 51), se o museu é um aliado crítico na reprodução das forças do capital, suas relações precisam ser criticadas (apontadas, questionadas, discutidas), ir além da dinâmica dos discursos que escondem narrativas em prol de metadiscursos reveladores de práticas e de mobilizações que combatam a permanência da exploração da vida, a propagação de práticas excludentes e comportamentos e saberes hegemonicamente institucionalizados. Em contextos contemporâneos de emergência, estratégias que têm repensado os limites até então colocados sob pressupostos museológicos, despertam na museologia crítica que revela e na museologia social que constrói, novas formas e metodologias de pesquisa, que neste caso residem no Apavoro e são a potência de energia necessária a alterações nos espaços museológicos e profundas

transformações de suas atividades e processamentos com foco no presente, nas questões locais e no protagonismo dos não públicos.

Considerações: Apavoro como problema e solução

Ao mirar o Sul através da desconstrução dos cânones, inclusão de diferentes processos formativos, valorização de práticas plurais, metodologias criativas, vivências e perspectivas de distintos grupos sociais, temos um horizonte repleto de potencialidades da elaboração de um pensamento museológico latino americano e em práticas da cultura viva como potência de convivência, da cultura como lugar de encontro e mutação (Turino, 2020) de sistemas culturais e políticos que podem acontecer através do reconhecimento de diferentes saberes e da valorização de formas de coletivismo com a incorporação dialética de elementos históricos concretos que permitem intervir na realidade (Mariátegui, 1975). Quando nos perguntamos como lidar com o imprevisível nos museus, as contribuições da Museologia do Apavoro apontam diálogos abertos e urgentes nos quais “não adianta passa pano, o pano rasga” e “se esperar, apodrece, se decompõe em si” (Sabotage 2000) pois as contradições (entre o que se diz e o que se faz) são evidentes e o enfrentamento às injustiças e desigualdades é improrrogável.

Na esfera de museologias que sejam e assumam compromissos sociais, assim como o fetichismo é inseparável da produção de mercadorias, será a perspectiva neoliberal aos museus tradicionais? Será mais viável o estímulo à presença (e registros estatísticos) ao invés da ocupação (usos sociais por diferentes públicos)?

Do Apavoro, o diálogo reflexivo existente entre teoria e prática toma lugar no debate da Museologia e sua vertente decolonial, que visa se instalar como política contínua, ou seja, política pública elaborada pelo Estado, e combate transdisciplinar às desigualdades. Teorizar práticas, processos e imprevistos faz parte de romper ciclos de perpetuação das desigualdades como elementos naturais aos museus e seus territórios. Imprevistos aqui são entendidos dentro de uma museologia flexível e, por isso, plástica no sentido da sua capacidade de trabalhar dinamicamente, como é a sociedade (Cury, 2019).

No desafio em estabelecer um diálogo verdadeiro com diferentes públicos através da interação e da construção comum de cultura, assim como em transcender o uso desses espaços como bem de consumo numa perspectiva mercadológica, o Apavoro envolve premissas participativas urgentes. Por meio delas, visa-se romper a concepção paternalista e assistencialista da cultura na qual os públicos são entendidos como seres fragilizados que precisam ser levados ao consumo cultural. Ao contrário, o Apavoro nos propõe efetivar caminhos que permitam a diversidade de protagonistas e colaboradores, pois ao serem inclusivos e combativos nos enfrentamentos à opressão que se vive na cotidianidade, os museus se evidenciam como espaços de disputa e em disputa num mundo em conflito, que exige reposicionamentos frequentes acerca da realidade (Mendonça & Sampaio, 2018) realizados de maneira cuidadosa com ciência da compreensão de forças atribuídas a formação de públicos e sua apropriação na esfera de vivência e protagonismo. O Apavoro também é um mecanismo de emergência à formulação de políticas de cultura atentas aos debates sociais e integradas a uma pluralidade de atores, não somente o Estado, pensando na configuração dessas “submetidas obrigatoriamente a algum controle da sociedade, por meio de crivos públicos, que envolvem sempre a participação nos processos de debates e deliberativos” (Rubim, 2011, p. 70).

Sob os aspectos desta análise, que recaem principalmente sob a vida cotidiana na

cidade, exposta a feridas e desigualdades intensificadas por conjunturas como a má administração pública, os descasos demonstram que a ativação coletiva de referências é feita por sistemas de ajuda e solidariedade, ainda tímidos aos museus, mas presente na atuação de movimentos sociais que priorizam a apropriação de espaços públicos, refletida pelo empenho de diferentes organizações e coletivos em propostas comunitárias e colaborativas que deveriam ter mais atenção dos museus, pois aquilo que criticamos só poderá ser superado com conexões e parcerias externas e é daí que as formas de filiação comunitária se apresentam como sistemas de constituição de sujeitos coletivos na resolução de conflitos, mediação e autorrepresentação política (Linares, 2004).

O papel social da cultura não é uma questão nova. Em olhar dialógico, os museus vêm buscando incorporar a relevância política de articulação pública em suas programações, abrir caminhos e reconhecer que o direito à cidade e a cultura os envolve diretamente, dado que este não é um direito individual, mas um direito tecido coletivamente e que inclui todos que participam da reprodução da vida cotidiana, em sua diversidade. Ao compreender o universo da recepção pela museologia, por parte do público, e os significados que estes constroem, a museologia do Apavoro é prática emancipatória e, portanto, insubmissa. Reflexões das presenças de pessoas que estão todos os dias nos museus e em seus arredores como públicos ativos e criativos dessas instituições, sua participação em diferentes ações, políticas e debates museológicos permite reverter ausências (ocultamentos, silenciamentos etc.) e rearranjar conjuntos de relações dotadas dessa fluidez. Como frente prioritária desta atuação, reside a presença crítica de núcleos educativos e seus programas públicos (Cury, 2021), mas ainda não suficiente em âmbito da transformação das instituições como um todo e suas prioridades de projetos, exposições e investimentos.

Apontamentos deste artigo residem em proporcionar caminhos educativos entre os públicos, equipes e fortalecer lutas políticas em torno da Museologia do Apavoro, que diferentemente da Museologia Social, não dispõe de conciliações e não é previsível. Seus propósitos estão em práticas diretamente ligadas a tecnologias sociais e mediações socioculturais através da valorização de artistas e saberes locais, do diálogo com diferentes instituições e formação redes de um mesmo território, da participação ativa dos públicos por meio de diferentes instâncias e linguagens e do respeito, acolhimento e reconhecimento da diversidade em compromisso comum com justiça social. Se Museologia é compromisso, respeito é pra quem tem.

Referências:

Aidar, Gabriela & Chiovatto, Milena. (2009). Arte+. São Paulo: Pinacoteca do Estado de São Paulo.

Andrade, Daniel Pereira. (2019). O que é o neoliberalismo? A renovação do debate nas ciências sociais. *Sociedade e Estado*. V. 34, n. 1. 211-239.

Botelho, Isaura. (2001). Dimensões da cultura e políticas públicas. São Paulo: *Perspectiva*, Apr./June 2001, vol.15, nº.2 , p.73-83.

Bourdieu, Pierre. (1998). *Contrafogos*. Rio de Janeiro: Zahar.

Brulon, Bruno. (2020). Descolonizar o pensamento museológico: reintegrando a matéria para re-pensar os museus. *Anais do Museu Paulista* – vol. 28, pp. 1-30.

Carmo, Michelly Eustáquia do. & Guizardi, Francini Lube. (2018). O conceito de vulnerabilidade e seus sentidos para as políticas públicas de saúde e assistência

social. *Cadernos de Saúde Pública* [online]. 2018, v. 34, n. 3. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/0102-311X00101417>.

Cerávolo, Suely Moraes. (2004). Delineamentos para uma teoria da Museologia. *Anais do Museu Paulista: História e Cultura Material* [online]. 2004, v. 12, n. 1, pp. 237-268. Recuperado de <https://doi.org/10.1590/S0101-47142004000100019>.

Chauí, Marilena. (1993). Uma opção radical e moderna: democracia cultural. IN: Faria, Hamilton & Souza, Valmir (orgs.), *Revista Pólis. Experiências de gestão cultural democrática*, nº. 12.

Cury, Marília Xavier. (2021). Políticas públicas museais e a promoção de programas de educação em museus: Os públicos no plural. *Cadernos do Ceom*, v. 34, 183-202.

Cury, Marília Xavier. (2020). Metamuseologia: Reflexividade sobre a tríade musealia, musealidade e musealização, museus etnográficos e participação indígena. *Museologia & Interdisciplinaridade*, 9(17), 129–146.

Cury, Marília Xavier. (2019). Museologia, comunicação e mediações culturais: curadoria, públicos e participações ativas e efetivas. In: Bruno Melo de Araújo; Veronica Campos Segantini; Monique Magaldi; Gleyce Kelly Maciel Heitor. (Org.). *Museologia e suas interfaces críticas: museu, sociedade e os patrimônios*. Recife: Editora da UFPE, p. 8-22.

Fernandes, Florestan. (1975). *A Revolução Burguesa no Brasil. Ensaio de Interpretação Sociológica*. Rio de Janeiro: Zahar Editores.

Fleury, Laurent. (2009). *Sociologia da Cultura e das práticas culturais*. São Paulo: Ed. Senac, São Paulo.

Florez, Crespo, M. M. (2006). A museologia crítica e os estudos de público nos museus de arte contemporânea: caso do museu de arte contemporânea de Castilla y León. *MUSAC. De arte: revista de historia del arte*, 5.

Freire, Paulo. (2005). *Pedagogia da autonomia: saberes necessários à prática educativa*. 31. ed. São Paulo: Paz e Terra.

Gallego, Plazas; G. Palacios Torres; J. Salinas B.; L.Y. Rincón. (2013). *Lineamentos distritales para la aplicación del enfoque diferencial*. Comisión Intersetorial Poblacional del Distrito Capital. Alcaldía Mayor de Bogotá. Bogotá, Colômbia.

Harvey, David. (2008). *O neoliberalismo. História e implicações*. São Paulo: Loyola.

Hood, G. Marilyn. (1983). *Staying Away: Why people choose not to visit museums*. IN: *Visitor Studies, Theory, Research and Practice*, Jacksonville, F.L. Visitor Studies Association.

IBRAM. (2012). *Relatório final da pesquisa: O “não público” dos museus: levantamento estatístico sobre o “não ir” a museus no Distrito Federal*. Coordenação de Pesquisa e Inovação Museal do Departamento de Processos Museais (Cpim/ Depmus). IBRAM, Brasília, setembro de 2012. Recuperado de <https://www.museus.gov.br/wp-content/uploads/2013/09/naopublico.pdf>.

Koptcke, L. S. (2012). Público, o X da questão? A construção de uma agenda de pesquisa sobre os estudos de público no Brasil. *Museologia & Interdisciplinaridade*, Brasília, v.1, n.1, jan/jul de 2012, p. 209-235.

Lima, Glauber Guedes Ferreira. (2014). *Museus, Desenvolvimento e Emancipação: O Paradoxo do Discurso Emancipatório e Desenvolvimentista na (Nova) Museologia*. *Museologia e Patrimônio*, Vol. 7, No 2.

Lukács, Georg. (1974). *História e consciência de classe*. IN: *Estudos de dialética marxista*. Porto: Publicações Escorpião.

Mariatégui, José Carlos. (1975). *Sete Ensaios de Interpretação da Realidade Peruana*. Prefácio Florestan Fernandes. Editora Alfa-Omega.

Marx, Karl. (2013). *A mercadoria*. IN: MARX, Karl. *O Capital: Crítica da economia política*. Livro I: O processo de produção do capital. Trad. Rubens Enderle. São Paulo: Boitempo.

Mbembe, Achille. (2018). *Necropolítica*. 3. ed. São Paulo: n-1 edições.

Mendonça, Elizabete de Castro & Sampaio, Alice Barboza. (2018). *Democracia cultural, museu e patrimônio: relações para a garantia dos direitos culturais*. IN: *Museus e democracia cultural: Diálogos e tensões*. Publicação semestral, n.30, Centro de Estudos Sociais, Universidade de Coimbra.

Mignolo, Walter D. (2008). *Desobediência epistêmica: A opção decolonial e o significado de identidade em política*. *Cadernos de Letras da UFF – Dossiê: Literatura, língua e identidade*, no 34, p. 287-324.

Oliveira, Genoveva. (2013). *O museu como um instrumento de reflexão social*. *Museus e estudos interdisciplinares (MIDAS)*, V. 2.

PNEM. (2018). *Caderno da Política Nacional de Educação Museal - PNEM*. Instituto Brasileiro de Museus. Brasília, DF: IBRAM.

Rolnik, Raquel. (2006). *Por um novo lugar para os velhos centros*. *Jornal O Estado de S. Paulo*. Caderno Aliás, página J6, em 16 de abril de 2006.

Rosevics, Larissa. (2017). *Do pós-colonial à decolonialidade*. In: CARVALHO, Glauber. Rosevics, Larissa (Orgs.). *Diálogos internacionais: reflexões críticas do mundo contemporâneo*. Rio de Janeiro: Perse.

Rubim, Antônio Albino Canelas. (2011). *Cultura e políticas culturais*. Rio de Janeiro: Azougue.

Sabotage. (2000). *Rap é Compromisso*. Brasil, São Paulo: Gravadora Cosa Nostra (49:54 min).

Santos, Milton. (1993). *O espaço do cidadão*. São Paulo: Nobel, 2.^a ed.

Silva, Frederico Barbosa da. (2007). *Ministério da Cultura/IPEA, coleção Cadernos de Políticas Culturais*. V.3. *Economia e política cultural: acesso, emprego e financiamento*, Brasília.

Spivak, G. (2010). *Pode o subalterno falar?* Belo Horizonte: Editora UFMG.

Turino, Célio. (2020). *Bem viver, una alternativa a la idea de desarrollo*. *Revista PH, Instituto Andaluz del Patrimonio Histórico*. nº101, octubre, pp.160-179.

Museum ethnography and decolonial critique: the appropriation and mediation of knowledge on cultural heritage in memory spaces

Samuel Ayobami Akinruli
Federal University of Minas Gerais / INSOD Institute
ayobami@insod.org

Abstract:

In this article, discussions are proposed regarding the contributions of ethnography to the reflections of decolonial criticism, especially in the field of Museology, taking into account its reflexes in the processes of production, appropriation and mediation of knowledge related to cultural heritage. Thus, the questions that guide the museological practice in dialogue with the communities are given through the methodology of ethnography, which was to dialogue about a humanized relationship between people and things; territories and identities; memories and stories. And, for that, will be used as interpretive supports five counterpoints that were manifested from the ethnographic experience in museums, which projects fertile discussions in the scope of museological theory and practice in contemporary times from the decolonial critique.

Key words: Decoloniality; Museology; Ethnography; Cultural Heritage; Memory.

Resumo:

Neste artigo são propostas discussões a respeito das contribuições da etnografia para as reflexões da crítica decolonial, especialmente, para o campo da Museologia, levando em consideração seus reflexos nos processos de produção, apropriações e mediações do conhecimento relacionado ao patrimônio cultural. Assim, as questões que norteiam a prática museológica em diálogo com as comunidades se dão por meio da metodologia da etnografia, que é para dialogar sobre uma relação humanizada entre pessoas e coisas; territórios e identidades; memórias e histórias. E, para tanto, serão usados como suportes interpretativos cinco contrapontos que se manifestaram a partir da experiência etnográfica em museus, o que projeta férteis discussões no âmbito da teoria e prática museológicas na contemporaneidade a partir da crítica decolonial.

Palavras-Chave: Decolonialidade; Museologia; Etnografia; Patrimônio Cultural; Memória.

Resumen:

Este artículo propone discusiones sobre las contribuciones de la etnografía a las reflexiones de la crítica decolonial, especialmente en el campo de la Museología, teniendo en cuenta sus efectos en los procesos de producción, apropiación y mediación de saberes relacionados con el patrimonio cultural. Así, las preguntas que orientan la práctica museológica en diálogo con las comunidades se dan a través de la metodología de la etnografía, que fue dialogar sobre una relación humanizada entre las personas y las cosas; territorios e identidades; recuerdos e historias. Y, para ello, se utilizarán como soportes interpretativos cinco contrapuntos que se manifestaron desde la experiencia etnográfica en los museos, que proyecta discusiones fértiles en el ámbito de la teoría y práctica museológica en la contemporaneidad desde la crítica decolonial.

Palabras clave: Decolonialidad; Museología; Etnografía; Patrimonio Cultural; Memoria.

Introduction

This paper proposes some discussions on the contributions of ethnography and decolonial critique to the reflections on humanity and social sciences, especially in the field of Museology, taking their impact into account in knowledge production, appropriations and mediations processes related to cultural heritage, given the imbricated and intrinsic values of the material and immaterial sphere. Ethnography is a methodological approach that triggers different resources in order to understand the significant structures of social contexts and their representation through dense descriptions. In this sense, one is provoked to question not only the themes, approaches and ways of describing knowledge and ways of living in the world, but the very way of constructing the narratives of 'others', whose agents and agencies are not guided only by modern Western scientific epistemology, but by other ontologies located in various discursive orders and considered from their interaction with different rationalities.

Museum Ethnography approach comes from the need to seek more shared and symmetrical methods, attitudes and actions in relation to museum processes - their means, techniques and representation processes - leading to rethinking museum narratives and reflections on memory, heritage, history and information conceptions (Lima Filho & Porto, 2019). Such contributions focus on the production of new documentary forms for memorial purposes, which include the use of technologies in knowledge mediation process, which fosters not only contemporary approaches on memory and memorialistic procedures, but also the promotion of the amplitude of voices and plural knowledge, with critical understandings of their uses and social functions, in order to conform a participatory, collaborative, more democratic and human knowledge (Akinruli & Akinruli, 2018).

Thus, the issues that guide museological practice in dialogue with communities and through ethnography methodology, outlined in this text, aim to discuss a humanized relationship between people and things; territories and identities; memories and histories. To this end, we will use five counterpoints that have emerged from the ethnographic experience in museums as interpretative supports providing fertile discussions within museum theory and practice in contemporary times from the decolonial critique. However, these counterpoints are conducted through question proposition, that is, guiding nodal points questions for inspired reflection by the Brazilian intellect - Paulo Freire - who conducted his critical interlocution on this reality through problematizing reflections (Streck et al., 2017) in order to build shared and more symmetrical meanings. These proposed counterpoints organized into five axes focus on opening horizons of action and performance, therefore, they can be modeled to a discussion of the decolonial stance for knowledge production in the field of museology (Akinruli & Moura, 2021).

This text is divided into three sections that address, in a first moment, debate on the patrimonialization processes that concatenate reflections on cultural assets and disputes for rights, in order to discuss museum ethnography as a possibility of criticism to coloniality in the next section, and, finally, five structuring points of this new path to renovating museological *savoir-faire*.

Patrimonializing: valuation practices, selective politics and disputes over collections

In 2009, Rodney Harrison presented the idea that heritage in the contemporary context can be defined as a form of “social action”, either through intervention on the practices dedicated to official heritages or through the expansion of local practices related to non-official heritages. Such a movement would allow a greater protagonism of the bearers of the cultural assets, since there would be a strategic repositioning and new agencies of the non-official heritages and even of the communities - which would be considered culturally relevant – towards a valuation and inclusion in defining positions about their objects and practices, which would impact both their relationship with the present, their past, and even the future of the collectivity.

According to the same author, there are two sets of relationships currently emerging from the critical discussion on heritage: the first relationship to the different transactional realities of heritage that define it whether as intangible heritage, indigenous heritage, etc. and the liberal forms of subjection. Thus, the second relationship would be from the ways in which certain realities would be related to specific governmental rationalities that manifest themselves through precise practices of collecting and ordering. Also, for Harrison (2018), the elaboration of different categories of heritage and their appropriate means of management are accompanied by their own notions associated with accountable freedoms alongside the establishment of specific limits on those freedoms, for example, between what is authorized to be conserved. The question of indigenous heritage, for example, provides distinct discursive and technical means by which populations can be differentiated, and by which specific forms of action on these differentiated populations mediations occur that, under the taxonomy of intangible cultural heritage, can be accompanied by their own distinctive practices of collecting and ordering that help to sustain the safeguarding of heritage and the defense of their own identity. However, in relation to the actions of self-determination, and thus the defense of their rights, it still remains fundamentally tied to colonial notions related to liberal forms of subjectivity (Harrison, 2018, pp. 1373-1374).

The analysis of the disputes inherent to heritage processes can be given by many approaches - which are notoriously found on the heritage status of objects and cultural practices - but that, however, have gained shades of critical renewal on the consideration of heritage more as a process “anchored in territorial development, bearer of diversified social representations according to actors and situations” and less in its more traditional conception that considers heritage as something to be preserved to avoid or control the loss (Tardy & Dodebei, 2015, p. 8). Such debates also define curatorial rules of collection, selection, sorting, and disposal of collections, which may represent the continuity or the rupture of evolutionist, colonialist, and epistemological subjection conceptions to the Western context, representative of specific governance practices (Bennett, 2017).

According to James Clifford (2007), there are subversions of the predominant and conservative mode of museum collection and exhibition, in which discourses of cultural disappearance and restoration of heritage are renewed through accounts of rebirth, remembrance and struggle. This, because by the author’s understanding, the negotiation between tradition and modernity, national and indigenous culture, “tribal” or “metropolitan”, the “insiders” and “outsiders”, are experiences that mark the contradictions of our time and that are also exposed in museum agencies. And which therefore reflect contradictions about changing history and the inequalities of power fields, as well as about the patterns of dominant culture and its oppositions.

Clifford (2007, p. 266) even unfolds possible paths and lines of succession between a colonial museology to a comparative museology that would be more open to “currents of tribal art, culture, and politics. Despite the time gap of a little more than 15 years of this text, such practices linked to an intellectual submission are no longer easily maintained without questioning in current times, in which the plea is expanded in favor of communities’ autonomy in the management of institutions, collections and assets. Random invitations of indigenous people to hold temporary exhibitions, or even to help identify pieces of the collection as extensionist actions do not allow us to break with the evolutionist view that collectives are not able to take care of their heritage, their histories and memories.

According to Antônio Motta (2019, p. 268), there are “many controversies involving museums and their forms of representation”, so that for museums to survive and be updated, it is necessary to redefine their roles and meanings in the contemporary world, i.e., that institutions are no longer marked by the projects of construction of nationalities and, therefore, of hegemonic memories enshrined by the conservation of relics associated with totalizing identities. The interest of current museological discourses is towards the transcendence of the great characters, that fragment their narratives and make room for multiple protagonists that represent the access to differences as a value and a right, conforming spaces for new subjects of rights. It is in this environment of claims established in the public arena, with an intrinsic relationship between cultural heritage and the structural society contradictions, that social conflicts are also reflected in museological contexts. However, how can we reflect, dimension and guarantee dialogue on these changes in museums in order to promote social action?

Museum Ethnography as a methodology to coloniality critique

According to Sharon Macdonald (2018), situated in a European context of academic debates, ethnographic turnaround experienced notably from the beginning of the twenty-first century, has promoted a different look at museum institutions through the contributions arising from ethnography in order to understand the functioning, often put in the background, of the organizational life and management of the institution. The increased interest in informal relationships, non-coded activities, casual events, and even the feelings of museum managers and users are now considered a kind of unique and added value of ethnography, which qualifies it as a very relevant research method for museum studies. In this sense, many related themes followed the interpretation line that involves the cultures of work; the processes of conservation, archiving and digitization of collections; education and other forms of engagement; access and use of publics in museums; community work; museums and the media; collecting practices, among others.

Although the universe behind the museum institutions scenes can function as a narrative device in the sense of promoting the revelation of the hidden and unknown to visitors, this heuristic resource should also instigate an emphasis on the relationship between museums and their context, including in order to interpret this field of knowledge in an integrated way. This would avoid what Sharon Macdonald (2018) has called ethnographic islands, since museums are not autonomous structures, nor are they locked into a debate based on a methodological nationalism, that is, on the acceptance of the nation as museums’ almost exclusive frame of study.

Ethnography applied to museum contexts makes it possible to grasp, for example, when, where, and how boundaries or connections are created for the museum

constitution or other cultural heritage-related agencies, which organizational formations come into play, or what follows from these agencying. In this way, going behind the scenes remains an important methodology for museum research, which allows us to attain the level that other methodologies do not. Thus, following Macdonald's (2018) rationale, the dialogue is not only restricted to the island, but also to the relationship of this island in the archipelago, as well as in the sea that defines this environment as a whole.

It is at this point that we highlight the relevance of ethnography as a methodology that allows presenting possibilities for the construction of knowledge from other paradigms and whose incursion also expresses the expansion of the theoretical scope of researchers in the field of cultural heritage in dialogue with multiple social theories, which also provided in the last two decades, the expansion of propositions and questionings in the cultural studies context, with its reflections in the field of museology (Athias & Lima Filho, 2016; Abreu et al. 2016). Methodologically, such questions can be guided by ethnography, which seemed to us operative to investigate objects and people, artifacts and places, notably located in contexts where the permanences and ruptures of the colonization situation are in frank debate.

In this way, the positioning regarding the post-colonial universe in its "social action" leads to specific readings, provokes and instigates advances that go beyond epistemologically constituted frontiers, enabling the understanding of specific contexts and the genesis of epistemological paradigms. The questioning about the rationalization of otherness is on the political agenda that still promotes the conformation of the native as being located in another time, in another position of valuation and possibility of defining his interests. Under this control, to glimpse and discern the specific contexts of cultural heritage studies and, therefore, about the procedures of remembrance and oblivion, of construction of memories and monuments, becomes a paradigmatic proposal (Ribeiro, 2016).

One of the cleavage points produced by ethnography in relation to other methodologies relates to the consideration not only about the specific context of our interlocutors, but how they think, feel and produce their own knowledge about their culture (Restrepo, 2018). The ethnographic practice has as a reference discourses of the groups and the holders of cultural assets, which includes the moment by which the encounter, the relationship, and the coexistence of the researcher with the universe of this other came to be also inserted into the narrative. Its contribution in the field of cultural heritage studies means that one seeks, through ethnography, to produce narratives that apprehend the perceptions of the interlocutors about their social, cultural environment, their objects, their collections, and their history (Palmer, 2009, p. 125).

Decolonization should be recapitulated as a chain of action of decentralizing the canonic state of coloniality in our systems including academia as a branch of the colonial system. This evokes the clamor for real multiplicity, social representativeness, and equity within the structure of this system that upholds the dichotomy in relation to Center-periphery. Though, it can't be overemphasized that to every named center, there are tagged and dialogically related margins and peripheries. In this sense, in every periphery, there is a center or the representation of the center through coloniality so long as this state of coloniality brings about maintenance of power and direct privileges to those who cultivate it. As such, 'decolonizing' means putting into practice a conjunction of actions that tensions to crack the rigid system that defines the current balance point between the limits of the dichotomy between coloniality and the struggle for the rights to existence of the so-called "others". This state of coloniality has long existed within the core of the practices and methods applied to science, research, as well as cultural

spaces like museums. The ideas defended here, therefore, dialogue with the horizons arising from the field called 'ethnography of museums' or 'museum ethnography' that, in addition to rethinking the expographic narratives of the so-called ethnographic museums, aims to understand what they are and what the museum narratives have to tell from the perspective not only of the managers of the institution, but also of the communities that have collections deposited there and that have their representation mediated by cultural assets. In this interdisciplinary aspect, the notions of representation and cultural mediation can be widely discussed, along with their unfoldings regarding memory and cultural heritage, themes that can promote collaborative experiences that transform social reality. Museum ethnographies arise from the need to seek more shared and asymmetrical methods, attitudes, and actions in relation to museum processes - their means, techniques, and processes of representation - leading to a rethinking of museum narratives and their reflections on conceptions about memory, heritage, and history. It is, after all, the proposition of a new discursive order to promote access to the rights to memory, history, identity, and territoriality (Akinruli & Akinruli, 2018).

We can borrow Romuald Tchibozo's expression on the unfolding of this thought in the "research decolonization" as a central guideline of museum practices aiming at possible futures from the natives' perspective, especially through the conception of the well-being (Oswald & Rodatus, 2017). The argument is inserted in the contestation of the processes and transformation of museum spaces to enable negotiations on ownership, representation and memory policy, putting in check, including the impediments to the effectiveness of the shared management of collections and even the processes of repatriation of assets and collections. This makes the anthropological legacies of colonialism and allows reflections on the introduction of multiple narratives in museums that alter not only their management, but their very conception.

However, the controversies towards the decolonization actions of museums go even beyond collaborative practices, which could mask the permanence of the legacies of colonial violence within museum institutions at the risk of legitimizing museum policies and the institution as a colonial instrument. They continue, therefore, in the reflection on the contestation of the authority of the institution by those represented in the museum or, still, by those who identify with the collections. In this sense, curatorial decision-making on collections and curatorial practices are under scrutiny, as are established systems of classification, collection management, storage, and, above all, exhibition policies.

So, decolonizing research and better put, decolonizing the museum according to Romuald Tchibozo (Oswald & Rodatus, 2017) meant respecting the perspectives and interests of multiple actors, and not only the museum management but especially the communities involved with the institution and its collections. And, thus, to take seriously issues of linguistic translations, lexicons defining new thesaurus for knowledge based on worldviews that lead to other experiences of being and living in the world, the different ontologies that inhabit the objects, the expansion of the network of interlocutors and, in this way, to the decolonization of museums. Therefore, a contribution to this field by breaking of outdated colonial paradigms that have austerely persist in nomenclatures such as "tribes" and "fetishes" as opposed to the appreciation of museum collections from their cultural and artistic meanings (Basu, 2011).

Conclusion: five counterpoints for a decolonial stance in the field of museology

If we take into account that the question starts from curiosity, "without which there can be no true production of knowledge" (Streck et al., 2017, p. 314), question serves as

a codifier of reality that constitutes a mediating element between those who propose to know. The questioning posture, therefore, is indispensable to a free and creative environment and, thus, open to decolonial critique, since it is interested in overcoming a naive knowledge and nuance within the complexity of reality.

Reflecting the issues listed so far in this article through the contribution of the listed authors, we can systematize five guiding questions that serve as counterpoints to a decolonial stance in the field of museology, as:

1. Do Museum spaces reflect and take the relationship with their territories into consideration?
2. Do Museum narratives opt for expographic and defining narratives of the institution's actions and programs that take multiple vocalities, histories, and identities into consideration?
3. Do museological choices bring about ambience of disputes, of counterpoints in relation to museum narratives, or promote critical and autonomous reflections?
4. How is the administrative and deliberative structure of the institution established, who does it represent or with whom does it wish to dialogue?
5. How do we deal with the materiality and immateriality of museum collections?

These are reflections that impact on actions to evaluate ambivalences and promote alternatives to established practices in order to expand knowledge, understand the right to difference, share responsibilities, promote more horizontal negotiations and interactions, and include multiple voices from communities symmetrically in the museum space. In this sense, the proposal highlighted in this article points to museum ethnography as a fruitful way to promote knowledge appropriation and mediation on cultural heritage in memory spaces.

References:

- Abreu, R.; Athias, R. & Lima Filho, M. (Eds.). (2016). *Museus e atores sociais: perspectivas antropológicas*. Recife: Editora UFPE.
- Akinruli, S. A. & Akinruli, L. C. M. C. (2018). Memories in dispute, and reconfigurations of cultural heritage: for an Ethnography of museums. En International Society for Knowledge Organization (ISKO) (Ed.). *Challenges and Opportunities for Knowledge Organization in the Digital Age*, vol. 16, Baden-Baden: Ergon Verlag, pp. 848-855.
- Akinruli, S. A. & Moura, M. A. (2021). Etnografar museus e narrar pós-memórias: aproximações entre museus-casa. En *Anais do XXI Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – XXI ENANCIB*, p. 1-16.
- Athias, R. & Lima Filho, M. (2016). Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. En Rial, C. & Schwade E. (Eds.). *Diálogos antropológicos contemporâneos*. (pp. 71-84). Rio de Janeiro: Associação Brasileira de Antropologia.
- Basu, P. (2011). Object Diasporas, Resourcing Communities: Sierra Leonean Collections in the Global Museumscape. En *Museum Anthropology*, 34: 1, p. 28-42.
- Bennett, T. et al. (Eds.). (2017). *Collecting, ordering, governing: anthropology, museums, and liberal government*. Durham: Duke University Press.
- Clifford, J. (2007). Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. En Abreu, R. & Chagas, M. (Eds.). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. 2ª ed. (pp. 254-302). Rio de Janeiro, Lamparina.

Harrison, R. (2018). On Heritage Ontologies: Rethinking the Material Worlds of Heritage. En *Anthropological Quarterly*, 91: 4, p. 1365–1384.

Harrison, R. (2009). *Understanding the Politics of Heritage*. Manchester: Manchester University Press.

Lima Filho, M. & Porto, N. (Eds.) (2019). *Coleções étnicas e museologia compartilhada*. Goiânia: Editora da Imprensa Universitária.

Macdonald, S. et al. (2018). No Museum is an Island: Ethnography beyond Methodological Containerism. En *Museum & Society*, 16: 2, p. 138-156.

Motta, A. (2019). Direitos culturais e ações museais. En Tamaso, I. et al. (Eds.). *A antropologia na esfera pública: patrimônios culturais e museus*. (pp. 268-281). Goiânia: Editora Imprensa Universitária.

Oswald, M. von & Rodatus, V. (2017). Decolonizing Research, Cosmo-optimistic Collaboration?: Making Object Biographies. En *Museum Worlds*, 5: 1, p. 211-223.

Palmer, C. (2009). Reflections on the practice of ethnography within heritage. En Sorensen, M. & Carman, J. (Eds.). *Heritage Studies: methods and approaches*. (pp. 123-139). London, New York: Routledge.

Restrepo, E. (2018). *Etnografía: alcances, técnicas y éticas*. Lima: Fondo Editorial de la Universidad Nacional Mayor de San Marcos.

Ribeiro, A. (2016). Podemos descolonizar os museus? En Ribeiro, A. & Ribeiro, M. (Eds.). *Geometrias da Memória: configurações pós-coloniais*. Porto: Edições Afrontamento.

Santos, B. de S.; Meneses, M. P. (Eds.). (2010). *Epistemologias do Sul*. São Paulo: Cortez.

Streck, D. R. et al. (Eds.). (2017). *Dicionário Paulo Freire*. 3ª ed. Belo Horizonte: Autêntica Editora.

Tardy, Cécile & Dodebei, Vera (Eds.). (2015). *Memória e Novos Patrimônios*. Marseille: OpenEdition Books.

Indigenous protagonism in museum exhibitions

Rebeca Ribeiro Bombonato

Museum of Archaeology and Ethnology of the University of Sao Paulo – Brazil
rebeca.bombonato@usp.br

Resumen

Desde su creación, los museos han sido lugares de producción y difusión del conocimiento humano. Si bien contribuyeron en gran medida al desarrollo de la humanidad, también jugaron un papel particularmente importante en países con un pasado colonial que aún resuena en la actualidad. Por lo tanto, los museos se encuentran entre los lugares más relevantes para renovar las discusiones sobre las consecuencias de la colonización y las visiones colonialistas, al (re)contextualizar y (re) significar sus colecciones, y proponer nuevas discusiones con nuevos participantes. La inclusión de participantes cuyo conocimiento fue y sigue siendo marginado activa una multivocalidad y una autonarrativa no antes experimentada por los museos. Entre estas nuevas voces que ocupan el museo se encuentran los pueblos indígenas, quienes comenzaron a utilizar sus espacios para transmitir su lucha por el reconocimiento. Poco a poco, los museos se están convirtiendo en lugares reconocidos por los pueblos indígenas, donde pueden hacer oír sus voces e historias, y hacer que se respeten sus relatos y sentimientos. Se establecen nuevas relaciones y alianzas en un escenario de museos que revisan su propia historia y legado. Sin embargo, para que estas nuevas relaciones funcionen, debe haber un cambio de estatus entre el museo y los pueblos indígenas, donde ambos tipos de conocimiento se reconozcan como necesarios. Este artículo analiza algunos de estos cambios y su impacto en los desafíos de tales asociaciones.

Palabras clave: Protagonismo indígena; Prácticas colaborativas; Exposiciones del museo.

Resumo

Desde a sua criação, os museus são locais de produção e difusão do conhecimento humano. Embora tenham colaborado em grande escala para o desenvolvimento da humanidade, eles também desempenharam um papel particularmente importante em países com passado colonial que ainda repercute hoje. Por isso, os museus estão entre os locais mais relevantes para renovar as discussões sobre as consequências da colonização e de visões colonialistas, ao (re)contextualizar e (re)significar seus acervos, e propor novas discussões com novos participantes. A inclusão de participantes cujos conhecimentos foram – e ainda são – marginalizados ativa uma multivocalidade e uma autonarrativa antes não experimentada pelos museus. Entre essas novas vozes que ocupam o museu estão os povos indígenas, que passaram a utilizar seus espaços para transmitir sua luta por reconhecimento. Aos poucos, os museus estão se tornando lugares reconhecidos pelos indígenas, onde podem fazer ouvir suas vozes e histórias, e terem suas narrativas e sentimentos respeitados. Novas relações e parcerias se estabelecem em um cenário de revisita dos museus a sua própria história e legado. Contudo, para que essas novas relações funcionem, deve haver uma mudança de status entre museu e povos indígenas, onde ambos os tipos de conhecimento são reconhecidos como necessários. O presente artigo discute algumas destas mudanças e seus reflexos nos desafios de tais parcerias.

Palavras-chave: Protagonismo indígena; Práticas colaborativas; Exposições museológicas.

Abstract

Since their creation, museums have been places of production and dissemination of human knowledge. Although they contributed on a large scale to the development of humanity, they also played a particularly important role in countries with a colonial past that still resonates today. Therefore, museums are among the most relevant places to renew discussions about the consequences of colonization and colonialist visions, by (re)contextualizing and (re)signifying their collections and proposing new discussions with new participants. The inclusion of participants whose knowledge was – and still is – marginalized activates a multivocality and a self-narrative never before experienced by museums. Among these new voices that occupy the museum are the indigenous peoples, who started to use their spaces to convey their struggle for recognition. Gradually, museums are becoming places recognized by indigenous people, where they can make their voices and stories heard, and have their narratives and feelings respected. New relationships and partnerships are established in a scenario of museums revisiting their own history and legacy. However, for these new relationships to work, there must be a change of status between the museum and indigenous peoples, where both types of knowledge are recognized as necessary. This article discusses some of these changes and their impact on the challenges of such partnerships.

Keywords: Indigenous protagonism; Collaborative practices; Museum exhibitions.

Introduction

The colonial period in Latin America was the background for the creation of several European-like institutions. Museums were amongst those institutions created specifically during the 19th century, a period in which each of the American colonies also struggled with their own cultural identity. But the countries in Latin America went through different experiences during different periods, many of which have a direct effect on the museums created – and the disciplines involved in such museums. For some new nations, the archaeological discoveries played an important part in anti-colonial movements by trying to evoke the tradition of impressive civilizations such as the Inca Empire and the Aztecs (Barreto, 1999-2000). And while some countries saw archaeological remnants of these – and other – grandiose civilizations as the main representatives of their past, others, like Brazil, found themselves without many impressive archaeological discoveries. In the Brazilian case, such a “poor indigenous past” (Barreto, 1999-2000, p. 25) accentuated an already emerging frustration and even disrepute of archaeological and ethnographic collections by local intellectuals.

For this reason, many of the collections we find today in Latin American museums are very closely related to the colonial past of each country, which leads to some considering such museums with collections formed during colonial times to be anachronic and loaded with certain “colonial dust” (Thomas, 2010). Although such collections play a significant role in many museums – especially the archaeology and ethnology museums –, we must also remember that many other objects were also acquired during a post-colonial period, with origins and histories just as sensible, relevant, and complex (Thomas, 2010), such as the case of many ethnographic collections of indigenous peoples.

Throughout the years, the indigenous past continued to be presented in museums, not through indigenous voices but solely through their objects as selected and presented by museum professionals. In the specific case of Brazil, anything related to the indigenous past of the territory was erased from history for many years, with many indigenous populations being decimated, and even considered “extinct” by the general population (Oliveira & Santos, 2019).

For many decades to come, the relationship between museums and indigenous peoples continued to be uneven, with museums seeing these groups as mere research objects. Museum collected and exhibited what its professionals judged adequate and from the perspective of the institution, exclusively with the museum’s voice. The indigenous voice or point of view about their own history and heritage continued to be ignored across the many decades that followed, until the 1970s, when a new discussion gained space in Latin America, on the relevance of the museum to society. The movement of the New Museology, since the first years of the 1970s had many goals, but one especially relevant for this discussion is the importance of communication – amongst museums, between museums and society in general, and even between the museum and local communities.

Museum communication is currently being rethought as new participants enter the museum space and start to be recognized by museum professionals as important partners, and included in current discussions, along with new topics that gained relevance. This movement is resulting in many museums becoming more receptive to new practices and thoughts, even embracing some as defining elements of their internal policies and code of ethics (Marstine, 2011). Black (2012) states for the museum to truly engage in these new agendas, it must stop acting as the sole guardian of collections and knowledge generated from them and work together with interested groups related to the museum collection, recognizing the indigenous protagonism (Roca, 2019; Cury, 2020).

Considering the social function of museums based on communication, Cury (2011) reminds us that it is up to the museum to identify the aspects of daily life that approach them, to carry out dialogues and leave their isolated position. As spaces of dissemination of knowledge, museums are amongst the most relevant places today to address the consequences of colonization and colonialist visions, especially when referring to museums in countries that were colonized and still must deal with this legacy daily. Thus, museums have a great capacity to recontextualize and re-signify their own collections by proposing new discussions with new partners.

It is looking at this new dynamic between museums and indigenous peoples that this article finds its field of discussion. Here we debate the process and particularities of the relationship between indigenous peoples and traditional museums, commenting some more recent initiatives in Brazil and Argentina. This selection is necessary due to the broad debate, which involves a great number of experiences. However, it is also important to acknowledge the experiences that came before these in different countries in the American continent, and which paved the way for the ones commented here. The discussions and the creation of community and indigenous museums, as well as its networks¹ amongst different countries of Latin America, is closely connected to the indigenous participation in traditional museums, which is the scope of the present article.

1 Some examples that must be recalled are the Network of Community Museums of America (*Red de Museos Comunitarios de América*), the Network of Indigenous Museums (*Rede de Museus Indígenas*) in Brazil, the Union of Community and Ecomuseos (*Union de Museos Comunitarios y Ecomuseos*) in Mexico, the America Network of Community Museums (*Red America de Museos Comunitarios*), and the Amazon Museums in Network (*Museus da Amazônia em Rede*).

Museum and new participants

The discussions generated both by the Roundtable of Santiago (1972) and the New Museology have brought museums to a new age of self-understanding – especially regarding their purpose. Before this, museums were majorly seen as tools to educate members of society about certain topics, and with little to no interaction with their public, museum professionals positioned themselves as the one and only keepers of true knowledge. The knowledge that was generated by others from outside the Academy was rejected and dismissed as unnecessary. In the colonies, that included particularly the traditional knowledge by indigenous peoples.

Despite that, museums did not completely ignore indigenous people's existence. Instead, displays were developed by museum professionals with the objective of telling the visitors about an indigenous history according to researchers. Objects of their heritage were – and still are in many museums – displayed without their speeches or points of view. Researchers and museum professionals alone select the objects displayed, speaking to the visitors in the name of indigenous peoples, thus creating an “official history” to be told.

Merriman (2004, p. 85) reminds us that museums are powerful means of representation exactly because they deal with the very material on which the claims of recognition of the most diverse actors occur – whether it is social, ethnic, or cultural recognition. Its concreteness, its possession of the “evidence” and its status as official give the museum greater authority claims concerning a truth – taken as official – than many other means of representation. It is such control that must, first and foremost, be rethought by museum professionals.

The last few decades saw a different movement towards museums. Members of various cultural groups began to engage in this institution in order to make their voices heard. Amongst these new voices that proactively occupy the museum space are different indigenous groups who began to see the museum as a place where they could convey their struggle for recognition and respect to a wider public. Aware of the inequality of their relationship with museums, indigenous peoples have been appropriating museum spaces to strengthen their memories and narratives by replacing stereotyped and anachronistic representations with a self-representation, summoning their objects to compose an identity discourse, functioning as material diacritics (Dias, 2019; Roca, 2015).

On the other hand, the polarization of these two knowledge perspectives – one of indigenous peoples (that recreates and re-signifies its traditional practices as means of recovery and identity claim) and the other of museums (the scientific one) – is not only broadly known, but also is one of the main issues that must be addressed when thinking of collaboration amongst such actors (Reca, 2020). For this reason, museums have another valuable part to play, they must take a step towards indigenous peoples, that is, to change how museums professionals see indigenous peoples.

One pivotal element lies within museums. Indigenous peoples already acknowledge the capacity museums have to convey histories and their large reach, but many museums still need to acknowledge the importance of indigenous voice, their capacity and will. It is only when museums recognize the right of the heirs over the objects under its care, as well as the legitimacy of their interpretations, and their capacity to control their own histories, destinies, and heritage that museums will be able to truly engage in decolonial practices (Roca, 2019).

Therefore, it is vital that the status of relationship between these two actors shifts to a more balanced one, one where both have the same level of authority over several

distinct types of knowledge, which should not be compared to each other but must be correlated in order for an interchange to take place. By acknowledging the relevance and necessity of these distinct types of knowledge to society, discussions may move forward, towards a real partnership instead of a simple relationship.

But there are still setbacks to be faced, despite all the efforts and interests of indigenous peoples. The understanding of museums as the only authority is only recently beginning to be replaced in a few institutions by the voices and participation of indigenous peoples in different practices inside the museum (Oliveira & Santos, 2019). This is a movement that must come from museums, which must acknowledge other types of knowledge besides the academic one. The self-representation that must occur for the status of such a relationship to shift must go beyond, according to Roca (2019, p. 134-135), “questioning the white and colonial narcissism usually constructed in museums and exhibitions”.

One way to move towards self-representation is the inclusion of new practices in museums. These must cause some sort of change in both museum methods and their routine. At the center of this discussion is again the hierarchic and uneven relationship between other members of society and museums, whose old practices are no longer able to satisfy the current pace of social and human sciences (Cury, 2017). By engaging in such changes, museums can become what they should have always been, places of dialogue.

Collections are a focal point in the new dynamics that must take place in museums. The care and use of collections through decolonial practices encompass the changes related to management policies, collecting policies, and the representation of cultures. Roca (2020) affirms that by questioning collection items – often focusing on claims and other demands from communities that seek to exercise their right over their heritage –, we question institutional practices. That includes questioning how they were collected and by whom, how they are stored, and also how they are exhibited to the public (even if they should be exhibited or not).

An ethical questioning must become part of the way museums rethink and address the collections in their care and how they were acquired (Fabian, 2010). By changing its methods, policies, and practices, museums are able to work together with indigenous peoples in order to reach different narratives, which are often either a mixed narrative (composed both by the indigenous peoples and the professionals that work in the museum) or an indigenous self-narrative (Cury, 2017). In indigenous people’s hands, collections can be used to indigenize knowledge (through processes activated by the indigenous agency both in museum institutions and practices) and contest colonial histories and historiographies, as well as help to incorporate behavioral protocols and ethical commitments (Roca, 2015).

Since the very idea of decolonization encompasses the change of status in the relationship between the museum and indigenous peoples, the participation of different actors in museums processes and practices can be seen as a decolonizing practice itself, one in which the museum also recognizes the authority of different participants. This change in status is essential because the propagation of universalistic and totalitarian knowledge is intricately linked to an attempt to control the Other. To move away from such a situation, museums must recognize the importance of multiple voices integrating the institution and its discourses. By doing so, the museum engages in what we can refer to as decolonial practices, that is, actions that reject the old practices of subjugation of the Other, recognize the place of speech of such voices, and changes the relationship status between the actors involved. This can be done through the requalifying collections with indigenous peoples, recalls Cury (2017), following along with shared curatorship of exhibitions (Cury, 2012).

As it would be expected when we talk about collaborative practices, they do not always imply equality, and the possibility of one side overlapping the other or speaking louder than the other is very real (Roca, 2015). For this reason, it is important to establish the terms of such partnerships beforehand. This situation is possible to happen due to the power relations involved in it. Ames (1999) understands such partnership as a collaborative work – between indigenous peoples and museums –, and as such, a realignment of power through the redistribution of authority is necessary. It also includes accepting the right of participation as well as the interest of its partners.

What is shown and what is not

As museums start to take notice of new participants, eventually they must also reflect on their relationship with the public. Recently, museums have also started to recognize the importance of communication with many publics amongst its major roles (Gomes, 2010). Such communication between the museum and its visitors takes place mainly through the existing exhibitions, which establish a dialogue between objects and the publics (Cury, 2011; Zavala, 2003). For an exhibition to take place, something must be added to the selected objects, an interpretation (Burcaw, 1997) or attribution of value to an object (Dias, 2019). Therefore, whereas an exhibition consists fundamentally in a selection of objects and discourses to be shown to visitors, it also – and perhaps mostly – consists in a selection of what will not be shown to the public.

If exhibitions respond to ideas and intentions, which by definition are neither neutral nor exempted (Davallon, 2010), then it is possible to say that different perspectives and partialities make themselves known in this communication process (Cury, 2012). Consequently, the museum as an institution selects one interpretation of its collections and presents it to a wider public. With this in mind, it is not such a farfetched thought to say that the so-called objectiveness within museum exhibitions is not as neutral as one would think or even expect. The selection that comes about in museum exhibitions is done by individuals and reveals a great deal of information about the group who organized them. Lima and Francisco (2013) also affirm that exhibitions may reveal not only the social placement of a museum but their purposes, conflicts, and even their political-ideological stances.

One characteristic of exhibitions that can be used to identify different inclinations in discourses is its interlocutor. By observing the speech and its place within exhibitions, it is possible to identify if said exhibition has an institutional narrative or if it reaches a self-narrative, one in which indigenous peoples are the exhibition's interlocutors. A self-narrative exhibition is a concept where the indigenous protagonism passes through the conception to the development of exhibitions (Oliveira *et al.* 2020). Therefore, it is noticeable to the public when the exhibitions reach either a mixed narrative – by museums and indigenous peoples – or an indigenous self-narrative. Even though said dynamics do shake the museological procedures, they also reveal a pathway to sensible universes such as contemporary indigenous realities and millennial knowledge (Tanguay, 2016) never before reached by museum professionals.

Benchetrit (2010, p. 13) states that “it is expected from museums, as a product of man's creation, that their actions demonstrate a clear concern in interacting with the public”. But the public referred to above by Benchetrit can also be understood as broader than just those people who go to museums. As man's products, museums should also be concerned with interacting with those heirs to the objects in their collections. Museum professionals who work directly with ethnical objects must rethink their work logic and attitude. An object should be evaluated in more ways than just in terms of its presumed

authenticity or exemplarity (Oliveira, 2012). And again, this is where indigenous peoples can work together with museums to achieve new comprehensions.

To occupy the museum space is not only a way to deal with the violent deculturization processes these groups have gone through, but also a way of reclaiming their heritage and putting their voices out there for everybody to hear. Thus, it is a political stance. Museums are tools for the many indigenous groups to make themselves visible to society in their struggle for respect and recognition.

The last decade has seen an increase in the partnerships between indigenous peoples and museums across Latin America². Examples of such experiences can be taken from a large variety of museums typology – such as archaeology, ethnology, and contemporary arts museums – and sizes – national museums, regional/state museums, city museums, and even university museums – can be found all across the continent. Traditional museums are now occupied by the indigenous voice, and many more are partners of indigenous museums, giving these partnerships various faces.

Some museums, while working with the requalification of collections, focus their efforts on the development of new exhibitions. One that can be evoked is the exhibition “*Nhande Mbya Rekó - Our way of being Guarani*” (which took place between 2018 and 2019), developed in a partnership between the Museum of Archeology and Ethnology of the Federal University of Paraná and 5 Guarani groups. This exhibition intended to bring to museum visitors a discussion about the Guarani lifestyle, art, and cosmology based on their objects, the exhibition highlighted the differences between traditional objects – used exclusively by the Guarani – and the objects sold to the non-indigenous. The museum works is based predominantly on the confrontation of colonialist views (Cury, 2017b) through collaborative practices, bringing other elements to the museum’s thought and practices. This exhibition was held with the participation of various indigenous groups encompassing a series of actions and new interactions with them and the museum’s teams for its development.

Collaboration between indigenous peoples and museums do not necessarily need to be in exhibitions inside the museum – although this is the most common. They can also gain the virtual world, and many have during the pandemic scenario of Covid-19. In 2020, the Kayapós of the Xingu developed the virtual exhibition “The camera is our weapon” in partnership with the Museu Paraense Emílio Goeldi (in the north region of Brazil), the American Museum of Natural History (AMNH), and students from the University of Columbia’s program of museum anthropology (both in New York). In it, the virtual visitor has access to interviews with Kayapó leaders about their historical resistance and the adaptation of the video camera as a weapon of cultural self-defense. It includes photos and videos produced by the Kayapó themselves in a 3D window-like display – which after the Covid-19 pandemic will be physically inaugurated in the Room of Indigenous Peoples of South America at AMNH.

Other museums, while also working in collaboration with indigenous peoples, have focused their efforts on different demands, such as the requalification of collections and the restitution of human remains, such as the Museo de La Plata (Argentina). In recent years, the museum itself carried out new actions related to its management policies,

² The examples that can be evoked are various. Amongst them are the experiences in Mexico during the 1990s (Camarena & Morales, 2004); the indigenous museum of the Kanindé in northern Brazil (Gomes, 2019); the many activities related to the Amazon Museums in Network by the Museu Paraense Emílio Goeldi, the Musée des Cultures Guyanaises, the Musée Départemental Alexandre-Franconie in the French Guiana, and the Stichting Surinaams Museum (Velthem, Kukawka, Joanny, 2017); the activities related to the curatorship of the ethnographic collection of the Xikrin-Kayapó at the Museum of Archaeology and Ethnology of the University of São Paulo – MAE/USP in Brazil (Gordon & Silva, 2005); and the requalification of collections together with the development of a new exhibition in partnership between MAE/USP and the Kaingang, Guarani Nhandewa and Terena (Cury, 2021).

such as the renewal of its exhibition proposals, the restitution of human remains, and the opening of spaces previously restricted for the realization of indigenous spiritual practices (Reca et al, 2019).

Final thoughts

Even with the recent understanding of the social responsibility of museums, the functioning of such institutions is very stern and regulated, which makes them still very resistant to change. The participation of new actors in the museum space involves more than bringing indigenous peoples inside the museum. One main point lies in museum professionals, who must recognize the relevance of traditional knowledge and their value inside the museum.

Despite all the adversities, several indigenous groups started to look at museums to (re)view, get to know or (re)learn techniques and practices, based on collections of artifacts or records of their peoples in the past, generating a movement of institutional recognition and support to indigenous cultural preservation (Cury, 2016). For this, the museum must also recognize its responsibility for the preservation of objects belonging to indigenous peoples and the knowledge that they materialize (Silva, 2016). On the other hand, indigenous peoples, by availing themselves of their right to self-representation, teach museum professionals about their cultures, principles, values, and cosmologies. The appropriation of the museum by them also strengthens their memories and narratives, promoting the replacement of stereotyped and anachronistic representations through a self-representation, in which the objects of these peoples are used to compose an identity discourse (Dias, 2019; Roca, 2015). Above all, the indigenous right to musealize the objects they inherited from their ancestors must be considered, whether in the museum or in an indigenous museum.

The inclusion of decolonial practices – such as the requalification of collections and the shared curatorship – had a significant impact on museum activities and management policies, making way for new historical concerns on the colonial legacy and the study/representation of other cultures, or simply the Other. These few steps lead us towards a truly balanced relationship between museums and indigenous peoples, based on negotiation and dialogue, such practices can be seen as examples in order to insert the museum into a new self-understanding.

Another point of great importance is understanding how intimate and individual these partnerships are. Each museum possesses its own characteristics, researchers and other professionals, methods, and practices, as well as its histories. Although we speak of museums as if they are similar, the truth is museums are as unique as individuals, and each one has a past to deal with and a future to aim towards. Due to this reason, it is necessary to bear in mind that there are no rules or even guidelines to be largely applied by museum professionals, no identical processes, and not even a script to be followed. Reca (2020) reminds us that there are no directions on what should or not be done, because this would go against the very same dynamic and circumstantial features of the collaboration with other actors. All the individualities, both museum's as well as the indigenous peoples' must be considered and respected for a true decolonized practice to take place.

It is necessary to note that this aspiration of 21st-century museums is still far from being a consolidated practice, although there is already a large variety of significant experiences. Today museums tend to become places of meeting, reflection and debate, seeking to generate a field of interaction, mutual learning, and co-management (Reca, 2020). But such steps towards a truly balanced relationship between indigenous

peoples and museums must be based on negotiation and dialogue, such practices can be seen as examples in order to insert the museum in a new self-understanding.

Different than one could think, indigenous histories are not solely of pain, but also of affirmative actions that show those who have fought, survived, redefined themselves and remade their destinies (Roca, 2019). It is through these actions that museums should be inspired by. When indigenous peoples take the museum space as their own, they reclaim their voices and their heritage.

References:

- Ames, Michael. (1999). How to Decorate a House: The Re-negotiation of Cultural Representations at the University of British Columbia Museum of Anthropology. *Museum Anthropology*, 22(3), p. 41-51.
- Barreto, Cristiana. (1999/2000). A construção de um passado pré-colonial: uma breve história da Arqueologia no Brasil. *Revista da USP*, 43/44, p. 32-51.
- Benchetrit, Sarah Fassa. (2010). Os museus e a comunicação. In S.F. Benchetrit, R.B. Zamorano, & A. M. Magalhães (Orgs), *Museu e comunicação: exposições como objeto de estudo* (pp. 11-15). Rio de Janeiro, Brazil: Museu Histórico Nacional.
- Black, Graham (2012). *Transforming museums in the twenty-first century*. New York, USA: Routledge.
- Burcaw, Ellis. (1997). *Introduction to museum work*. Walnut Creek, CA: Altamira Press.
- Camarena, Cuauhtémoc; & Morales, Teresa. (2004). Memoria comunal para combatir el olvido: los museos comunitarios de Oaxaca. *Arqueología Mexicana*, 12(72), p. 72-77.
- Cury, Marília X. (2021). As coleções Kaingang, Guarani Nhandewa e Terena: percurso documental, requalificação e colaboração. *Anais do Museu Paulista*, 29, p. 1-39.
- Cury, Marília X. (2020). Política de gestão de coleções: museu universitário, curadoria indígena e processo colaborativo. *Revista CPC*, 15(30), p. 165-191.
- Cury, Marília X. (2017a). Lições indígenas para a descolonização dos museus: processos comunicacionais em discussão. *Cadernos CIMEAC*, 7(1), p. 184-211.
- Cury, Marília X. (2017b). Circuitos museais para a visita crítica: descolonização e protagonismo indígena. *Revista Iberoamericana de Turismo – RITUR*, 7(3), p. 87-113.
- Cury, Marília X. (2016). Museus e indígenas – saberes e ética, novos paradigmas em debate: Introdução. In M.X. Cury. (Ed.), *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate* (pp. 12-20). São Paulo, Brazil: Secretaria da Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.
- Cury, Marília X. (2012). Museologia, comunicação museológica e narrativa indígena: a experiência do Museu Histórico e Pedagógico Índia Vanuíre. *Revista Museologia e Interdisciplinaridade*, 1(1), p. 49-76.
- Cury, Marília X. (2011). Museus em transição. In SISEM SP (Ed.), *Museus: o que são, para que servem?* (pp. 17-29). Brodowski, Brazil: ACAM Portinari.

Davallon, Jean. Comunicação e sociedade: pensar a concepção da exposição. In S.F. Benchetrit, R. B. Zamorano, & A. M. Magalhães (Orgs), *Museu e comunicação: exposições como objeto de estudo* (pp. 16-34). Rio de Janeiro, Brazil: Museu Histórico Nacional.

Dias, Juliana B. (2019). Histórias contadas: análise de uma experiência entre os Anishinabe. *Horizontes Antropológicos*, 25(53), p. 257-281.

Fabian, Johannes. (2010). Colecionando pensamentos: sobre os atos de colecionar. *Mana*, 16(1), p. 59-73.

Gomes, Alexandre O. (2019). *Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória: um estudo antropológico* [PhD thesis, Federal University of Pernambuco, Brazil].

Gomes, Beatriz P. M. (2010). A comunicação em museus e a interpretação do patrimônio: um diálogo bem-vindo e possível. In Benchetrit, S.F., Zamorano, R. B. & Magalhães, A. M. (Orgs.), *Museu e comunicação: exposições como objeto de estudo* (pp. 325-343). Rio de Janeiro, Brazil: Museu Histórico Nacional.

Gordon, Cesar; & Silva, Fabíola A. (2005). Objetos vivos: a curadoria da coleção etnográfica Xikrin-Kayapó no Museu de Arqueologia e Etnologia – MAE/USP. *Estudos Históricos*, Rio de Janeiro, 36, p. 93-110.

Lima, Leilane P. de; & Francisco, Gilberto da S. (2013). Exposição, comunicação e alteridade. In A.M.S. Lima et al (Orgs.). *Diálogos entre as licenciaturas e a educação básica: aproximações e desafios* (pp. 91-104). Londrina, Brazil: ed. UEL.

Marstine, Janet. (2011). The contingent nature of the new museum ethics. In J. Marstine (Ed.), *Redefining ethics for the twenty-first century museum* (The Routledge Companion to Museum Ethics) (pp. 3-25). London, UK: Routledge.

Merriman, Nick. (2004). Involving the public in museum archaeology. In N. Merriman (Ed.). *Public archaeology* (pp. 85-108). New York, USA: Routledge.

Oliveira, Andressa Anjos de; Lima, Gessiara Goes de; & Oliveira, Isaltina Santos da Costa. (2020). A experiência do Museu Índia Vanuïre no processo da exposição autonarrativa com curadoria Kaingang “Fortalecimento da memória tradicional Kaingang – de geração em geração”. In M.X.Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 116-122). São Paulo, Brazil: Secretaria da Cultura - ACAM Portinari, Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Oliveira, João Pacheco de; & Santos, Rita de Cássia Melo. (2019). Introdução. In J.P.de Oliveira João Pacheco de; & R.C.M. Santos (Orgs.). *De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal* (pp. 7-21). João Pessoa. Brazil: Editora UFPB.

Oliveira, João Pacheco de. (2012). O retrato de um menino bororo: narrativas sobre o destino dos índios e o horizonte político dos museus. *Musas*, 5, Rio de Janeiro, Brazil: IPHAN, p. 36-59.

Reca, María Marta. (2020). Gestión de colecciones em museos participativos: diálogos y tensiones em contextos de interculturalidad. In M.X.Cury (Org.). *Museus etnográficos e indígenas: aprofundando questões, reformulando ações* (pp. 138-146). São Paulo: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Reca, María Marta; Canzani, Ana Inés; & Domínguez, María Cecilia Luz. (2019). Colecciones etnográficas y sus potencialidades educativas: una experiencia de activación patrimonial. *Midas*, 10, p. 1-17.

Roca, Andrea (2015). Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. *Mana*, 21(1), p. 123-155.

Roca, Andrea. (2019). O retorno dos protagonistas: objetos, imagens, narrativas e experiências indígenas nos processos de indigenização dos museus na província da Columbia Britânica, Canadá. In A.G. Magalhães (Org.). *Anais do 3º Simpósio Internacional de Pesquisa em Museologia: o futuro dos museus e os museus do futuro* (pp. 118-136). São Paulo, Brazil: Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo.

Silva, Fabíola Andréa. (2016). Leva para o museu e guarda: uma reflexão sobre a relação entre os museus e povos indígenas. In M.X.Cury (Org.). *Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate* (pp. 71-79). São Paulo, Brazil: Secretaria da Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Tanguay, Jean. (2016). Politique, représentation et dialogue aux Musées de la Civilisation: Premiers peuples et muséologie autochtone au Québec. IN: M.X.Cury (Org.). *Direitos indígenas no museu. Novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão* (pp. 218-228). São Paulo, Brazil: Secretaria da Cultura: ACAM Portinari: Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo.

Thomas, Nicholas. (2010). The museum as a method. *Museum Anthropology*, 33(1), p. 6-10.

Velthem, Lucia H.V.; Kukawka, Katia; Joanny, Lydie. (2017). Museus, coleções etnográficas e a busca do diálogo intercultural. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, 12(3), p. 735-748.

Zavala, Lauro. (2003). La educación y los museos en una cultura del espectáculo. In Segundo Encuentro Nacional ICOM/CECA México. *La educación dentro del museo: nuestra propia transformación* (pp. 19-31). ICOM M

