



XXII ENCUENTRO DEL ICOFOM LAM

*Nuevas tendencias
para la Museología en Latinoamérica*

Auditorio Rector Fundador Dr. Guillermo Garbarini Islas
Universidad del Museo Social Argentino (UMSA)

17 al 19 de Noviembre de 2014 – Av. Corrientes 1723,
Ciudad Autónoma de Buenos Aires
Argentina



ACTAS

del

XXII ENCUENTRO DEL ICOFOM LAM

*Nuevas tendencias
para la Museología en Latinoamérica*



ICOFOM LAM
Subcomité de Teoría Museológica para
América Latina y el Caribe

ACTAS

del

XXII ENCUENTRO DEL ICOFOM LAM

*Nuevas tendencias
para la Museología en Latinoamérica*



ICOFOM LAM
Subcomité de Teoría Museológica para
América Latina y el Caribe

Anónimo

Actas del XXII Encuentro del ICOFOM LAM : nuevas tendencias para la museología en Latinoamérica / Anónimo.
- 1a edición especial - Ciudad Autónoma de Buenos Aires : ICOM Argentina, 2015.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online

Edición para ICOFOM LAM. Subcomité de Teoría Museológica para América Latina y el Caribe ISBN 978-987-26621-1-0

1. Museología. 2. Museo. I. Título.

CDD 069



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

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

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

Índice

Presentación del libro
Olga Nazor

13

Presentación del Encuentro Nuevas tendencias de la
museología contemporánea en Latinoamérica
Nelly Decarolis

16

Conferencias magistrales

19

Repensando el campo museal: significados e impactos
teóricos de la museología
Tereza Scheiner

20

Nuevas tendencias en la museología y en los museos
latinoamericanos –de la teoría a la práctica–
Mónica Risnicoff de Gorgas

45

El museo, una alternativa para superar los fragmentos de
las infinitas memorias
María Teresa Alarcón

64

Quando um conceito delimita um campo: reflexões sobre a importância do processo de construção do fenômeno ecomuseu para a museologia

Luciana Menezes de Carvalho e Tereza Scheiner 80

As proposições do século XX sobre os museus e a museologia versus o cenário atual: o que mudou

Felipe Carvalho 103

Las proposiciones del siglo XX acerca de los museos y de la museología versus el escenario actual: ¿lo que cambió?

Felipe Carvalho 128

Museos, capitalismo y teoría museológica. Un punteo de enfoques críticos aplicados a la Museología

Sandra Escudero y Alejandra Panozzo 153

Debatiendo el campo. Los museos y los estudios culturales latinoamericanos

Luis Alegría Licuime 170

Diversidad teórico-metodológica en la museología latinoamericana: necesidad de una museología transdisciplinar / multidimensional / compleja

Fernando Almarza Rísquez 192

Museu e memória na construção de metarrealidades

Luiz C. Borges 224

Novas tendências em museologia: ressonância, agência e canibalismo
Bruno Brulon Soares 255

Tema 2	Misión de los museos en la sociedad actual

274

Desafios e enfrentamentos da musealização e da comunicação em museus de arte na contemporaneidade
Julia Nolasco Leitão de Moraes 275

A vida o museu na trajetória de uma instituição científica de saúde
Carlos Vitor Silveira de Souza e Nilson Alves de Moraes 306

Novas tendências da museologia: Umbanda e encantarias da Amazônia, uma reflexão para a inclusão de religiosidade popular ao espaço museológico
Diogo Jorge de Melo e Ive Livia de Sousa Azevedo 329

Casa da Flor – Um museu casa de sonhos, caquinhos e beleza
Mario Chagas e Danielle Maia Francisco 357

Ao sabor da maré: inclusão e participação num museu a deriva?
Lucienne Figueiredo dos Santos 375

Em busca de um museu inclusivo
Ana Fátima Berquó e Diana Farjalla Correia Lima 396

O patrimônio cultural e a democratização do espaço museológico

Eliene Dourado Bina

413

Por un cambio de voz. Experiencias educativas permeables

Olga Bartolomé, Mariano Giosa, Mariano Pussetto y

Romina Osuna

431

Documentação museológica e inventário: medidas de salvaguarda para a Festa do Divino

Bárbara Pereira Mançanares e Luiz C. Borges

456

MusEUM. Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo de Resistencia, Chaco. Espacio de encuentro, apropiación social e identidad

Fabio Echarri y Martín Iturrioz

495

¿Y a quién le importa el visitante!? Una propuesta integral para los estudios de público

Mirta Bialogorski y Eleonora Sucharczuk

521

Del baúl de los recuerdos a la exposición en el museo

Betty Salazar Ponce

541

Tema 3

Museología e Innovación, impacto sobre los museos

562

Comunicação em museus e as relações interativas propostas pelo uso de tecnologias da informação e comunicação (TIC's)

Tatiane Lima Giacomini

563

Nuevas tecnologías en museos: la administración científica
Elmer Leal 594

	Experiencias	619

Geopolítica de la museología
Lucía Astudillo Llor 620

Un espacio de encuentro para todos
Amalia Castelli Gonzalez 630

La conexión entre colecciones de museos – el caso del Banco Colonial de la Casa dos Contos
Janine Menezes y Ojeda 642

Ver e ler – Programa de inserção cultural de jovens e adultos alfabetizando no MAC/USP
Renata Sant’Anna 662

	Conclusiones	674

Taller 1: Consolidación de la museología como campo disciplinario ¿nuevas tendencias o viejos paradigmas?
676

Talleres 2.1. y 2.3: Museología y significación: impacto social vs. impacto político y Patrimonio y colecciones: museos como espacios de encuentro

679

Taller 3: Museología e Innovación, impacto sobre los museos

682



Presentación del libro

Lic. Olga Nazor

Presidente ICOFOM LAM

2015-2017

olganazor@hotmail.com

El XXII Encuentro del Subcomité Internacional para la Teoría Museológica de América Latina y el Caribe del Consejo Internacional de Museos (ICOFOM LAM) “*Nuevas tendencias para la museología en Latinoamérica*” tuvo lugar en Buenos Aires entre el 17 y el 19 de noviembre de 2014 en el Auditorio “Rector Fundador Dr. Guillermo Garbarini Islas” de la Universidad del Museo Social Argentino (UMSA). Organizado conjuntamente con el comité argentino de ICOM y la Universidad del Museo Social Argentino, en cuyas instalaciones tuvo lugar el evento. Ya desde la primera comunicación, la organización declaró su objetivo de establecer una plataforma de diálogo entre el ICOM Argentina y el ICOFOM LAM, los profesionales de museos y la comunidad museal de habla hispana y portuguesa de los países de América Latina y el Caribe.

Los textos enviados como respuesta a la convocatoria fueron evaluados y seleccionados por el

Comité de Lectura establecido por la licenciada Gladys Barrios, entonces presidente de ICOFOM LAM, quien cerraba su gestión precisamente con la organización y desarrollo del XXII Encuentro.

En el marco de una amplia y variada concurrencia, con representantes de Argentina, Brasil, Costa Rica, Ecuador, Guatemala, Uruguay y Panamá; este último se postulándose para ser la sede del XXIII Encuentro, lo que se votó en la asamblea de cierre y se llevó a cabo con éxito en noviembre de 2015.

En la misma asamblea fui elegida presidente de ICOFOM LAM para el trienio 2015-2017, recibiendo también el compromiso de editar esta publicación.

Si bien no todos los autores pudieron asistir al evento, acorde a la práctica habitual de ICOFOM LAM esta publicación compila los trabajos aceptados por el Comité de Lectura.

A partir del Encuentro siguiente (Panamá 2015) esta práctica se cambió, tomando como requisito la presencia de al menos uno de los autores en el evento, de modo tal de estimular la discusión y potenciar las características de foro teórico de los encuentros del ICOFOM LAM.

Los trabajos que conforman esta publicación evidencian notables reflexiones sobre la Museología y el Museo en América Latina y podemos decir que las emergencias continuas para la salvaguarda y la valoración de nuestro patrimonio tangible e intangible constituyen un desafío y nos empujan cada día más a un trabajo cuidadoso, a menudo experimental, para su puesta en valor, su comprensión y defensa.

Hay un punto sobre el cual varios autores han llamado la atención, y es la memoria y su manera de evidenciarla, representarla, custodiarla. Memoria, a menudo, de lo que ha sobrevivido en el tiempo a nivel material e intelectual; memoria como oposición al olvido, memoria como tensión vital para mirar al futuro, como ancla para el hombre de hoy y de mañana.

Patrimonio, memoria, identidad, son conceptos que atraviesan toda la obra y sin dudas son centrales a la museografía contemporánea.

Consideramos desde ICOFOM LAM, que en las futuras reuniones debemos enfatizar y profundizar cada vez más sus contenidos teóricos, desentrañando las formas en que se entrelazan teoría y *praxis* museológica en América Latina y el Caribe, potenciando las particularidades de nuestra región.

Ése es el desafío que nos hemos planteado para el trienio 2015-2017, generando seminarios de alfabetización en teoría museológica, estableciendo vínculos con el Caribe y con países de la región que permanecen aún alejados de la órbita del ICOFOM LAM, y enfatizando el carácter teórico de los encuentros anuales.

Rosario, Noviembre de 2015

Presentación del Encuentro: Nuevas tendencias de la museología contemporánea en Latinoamérica

Lic. Nelly Decarolis

Presidente ICOM Argentina
nelly.decarolis@gmail.com

Para evaluar el advenimiento y desarrollo de las nuevas tendencias de la museología contemporánea en Latinoamérica, es necesario conocer previamente los factores condicionantes de las estructuras sociales y culturales de los diversos países que la conforman, como así también las influencias históricas subyacentes y los valores, ideologías e intereses que le otorgan sentido y la proyectan hacia el futuro.

Teniendo en cuenta las características que unen y a la vez diferencian a los distintos pueblos latinoamericanos, se puede decir que existen factores determinantes, instalados en el tiempo y el espacio, que inciden en el desarrollo de los contenidos de nuestra disciplina.

A pesar de la multiplicidad cultural y étnica que caracteriza a los pueblos de nuestra región, es posible captar una vinculación subyacente en sus raíces. A partir

de este punto de convergencia, se pueden analizar y delinear sus diversas identidades, comenzando por el estudio de los vestigios arqueológicos hasta llegar a los testimonios posteriores que caracterizaron la evolución de su historia cultural. Dichos testimonios incluyen los procesos de conquista, colonización, independencia e inmigración hasta llegar a la contemporaneidad, marcando para siempre la trayectoria de sus pueblos.

Cada sociedad posee una cultura propia, individual y específica aunque se encuentre dentro del marco de la globalización. Es allí donde la museología debe estar dispuesta a abrir nuevos espacios museales para compartir ideas y experiencias y del mismo modo, explicitar deseos, dudas y expectativas ante al desafío de la realidad con que trabajan los museos de nuestra región.

También significa conocer mejor la manera en que determinadas sociedades construyen su propio discurso y se sitúan ante el mundo, obligadas a interpretarlo como la única forma de responder a sus propios interrogantes. Y es allí donde la museología está llamada a ser un espacio de diálogo que permita reconocer y respetar la diversidad que sustenta el pluralismo cultural.

Esta estructura está basada en la existencia de un tejido subyacente, donde determinados procesos de interrelación entre los diversos grupos humanos diferencian su evolución dentro de los distintos países que integran América latina. Ya avanzando en el Tercer Milenio, podemos decir que en su mayoría, enfrentan la crisis de la contemporaneidad que obliga a modificar espacios y contenidos culturales a fin de poder legitimar y difundir los valores de la vida. No hay muchas sociedades que se hayan preocupado por su destino hasta el punto que lo han hecho los pueblos latinoamericanos y en sus museos se pueden reconocer los rasgos que los caracterizan en esencia. Hoy, más que nunca, constituyen un paradigma para la mayor parte de la sociedad porque poseen acervos conformados por

testimonios que documentan el quehacer humano en la evolución histórica de un tiempo y un espacio dados. No obstante, para continuar avanzando, se necesita una visión integradora, capaz de poner en marcha propuestas donde prevalezcan la dignidad humana, el conocimiento del otro cultural y la sincera aceptación de sus universos.

Ante el agregado que otorgan los conceptos basados en el surgimiento de las *Nuevas Tecnologías de la Información y la Comunicación*, un gran desarrollo virtual hizo al museo asequible a cualquier ciudadano del mundo. Basado en los nuevos paradigmas de la cultura museal, el ICOFOM LAM -que esta vez nos reúne en la ciudad de Buenos Aires para celebrar sus 25 años de existencia- actualizó e incorporó conocimientos que difundió a lo largo y a lo ancho de toda América latina para dar a conocer a la comunidad museal, en todos sus niveles, los fundamentos teóricos de una museología que se ha constituido en base y sustento de la praxis museal, una museología que evoluciona cada año, una museología que es contemporánea en cada encuentro...

Buenos Aires, noviembre de 2014

Conferencias magistrales

Repensando el campo museal: Significados e impactos teóricos de la museología

Prof. Dra. Tereza Scheiner

Vicepresidente ICOM Internacional
coordenacaoppg-pmus@unirio.br

RESUMEN

El trabajo tiene por finalidad presentar una reflexión crítica sobre los fundamentos teóricos que configuran la naturaleza epistémica de la Museología como campo del conocimiento, bajo el análisis de algunos argumentos sobre el tema, presentados por los teóricos del campo en las últimas décadas. Aborda, como cuestión central, la identidad plural de la Museología que tanto se puede desarrollar como una disciplina de carácter filosófico como presentarse bajo la forma de una ideología de base 'socializante'. Esta identidad plural podría explicar la inserción de la Museología en programas académicos de distintos perfiles, pero al mismo tiempo delimitar el campo, cuyos límites y medidas aún se presentan a los estudiosos de modo poco nítido. La relación profunda con el patrimonio, calidad muy debatida por los teóricos pero aún poco comprendida y analizada, podría contribuir a una comprensión más plena de la Museología como sistema de pensamiento, configurado por una relación visceral entre lo humano y lo real (filosofía) y, a la vez, como ideología fundamentada en las relaciones entre el individuo, la sociedad y el patrimonio.

Palabras-clave: Museología. Patrimonio. Filosofía. Ideología. Campo museal.

RESUMO

O trabalho visa apresentar uma reflexão crítica sobre os fundamentos teóricos que configuram a natureza epistêmica da Museologia como campo do conhecimento, analisando alguns dos argumentos sobre o tema que vêm sendo apresentados pelos teóricos do campo nas últimas décadas. Aborda, como questão central, a identidade plural da Museologia, que tanto pode desenvolver-se como uma disciplina de caráter filosófico como apresentar-se sob a forma de uma ideologia de cunho 'socializante'. Esta identidade plural poderia explicar a inserção da Museologia em programas acadêmicos de diferentes perfis, mas também contribuiria para fragilizar o campo, cujos limites e medidas ainda se apresentam de forma pouco nítida aos estudiosos. A relação visceral com o patrimônio, qualidade muito discutida pelos teóricos, mas ainda pouco compreendida e analisada, poderia contribuir para um entendimento mais pleno da Museologia como sistema de pensamento, configurado por uma relação visceral entre o humano e o real (filosofia) - ou como ideologia, baseada nas relações entre o indivíduo, a sociedade e o patrimônio.

Palavras-chave: Museologia. Patrimônio. Filosofia. Ideologia. Campo museal.

ABSTRACT

The paper aims at presenting a critical reflection on the theoretical fundaments that constitute the epistemic nature of Museology as a field of knowledge, analyzing some of the arguments presented by the theorists of the field over the last decades. As a central issue, it approaches the plural identity of Museology, which may be either developed as a discipline of philosophical nature or present itself under the form of an ideology of 'socializing' nature. Such plural identity could perhaps explain the insertion of Museology in academic programs of different profiles, but would also contribute to weaken the field, which nature and limits are still not presented to the theorists in a precise way. The thorough relationship with heritage, a quality widely discussed by the theorists but still not understood and analyzed in depth, could contribute to a deeper understanding of Museology as a

system of thought, shaped by a unique relationship between the Humane and the Real (philosophy) - or as an ideology, based on the relationships between the Individual, Society and Heritage.

Keywords: Museology. Heritage. Philosophy. Ideology. Museum Field.

INTRODUCCIÓN, o: accediendo a la Babel

Hablar de Museo y de Museología en el marco de la cultura contemporánea es una tarea verdaderamente compleja y delicada. Un primer aporte implica que a lo largo de los últimos veinte años hemos asistido a un considerable desarrollo del campo, acompañado de una pluralidad de investigaciones y de trabajos que han intentado (y, algunas veces, han efectivamente logrado) historiar los pasos evolutivos del pensamiento sobre esos dos conceptos: todo parece haber sido dicho y pensado, y se tiene la impresión de que, cualquiera sea nuestra opinión sobre el tema, nada de nuevo se podrá aportar a los estudios sobre el campo.

En un segundo aporte se ha asistido al desarrollo de un movimiento de polarización de la producción teórica *sobre* y *en* la Museología donde los autores francófonos y anglófonos parecen haber tomado para sí y entre ellos la misión de explicar a los pares de otras culturas qué es verdaderamente este campo disciplinario. La disputa (no siempre sutil) entre los teóricos anglófonos y francófonos, con sus distintas construcciones teóricas sobre el tema (museo) y sobre el campo (*museum studies*, *muséologie*) ocupa el centro de la producción reciente - con predominio de la matriz francófona sobre los estudios puramente teóricos de los últimos decenios. Los que no sean anglófonos ni francófonos, deben por fuerza producir en una de esas dos lenguas, bajo el riesgo de no ser jamás leídos o considerados. El hecho de que dicha producción se realice mayormente en el

ámbito del ICOM, donde el inglés y el francés son aún las lenguas oficiales - o en la Academia, pero siempre vinculadas al trabajo del ICOM - ha contribuido largamente a reforzar dicha tendencia.

Como consecuencia directa de esos movimientos se espera que los productos de los estudios realizados en dichas lenguas sean aceptados y utilizados globalmente, como matriz ejemplar de conocimiento sobre la Museología. El estímulo dado a la traducción, en otras lenguas, de las obras recientes producidas (en francés) sobre la terminología de la Museología y (en inglés) sobre el museo inclusivo - para presentar un solo ejemplo - son prueba incontestable de la hegemonía de producción en esas dos lenguas y del deseo de imprimir, sobre otras culturas, una cierta influencia del pensamiento sea anglófono, sea francófono, sobre el campo.

En un mundo globalizado, bien lo sabemos, todas las culturas se encuentran en múltiples interfaces y sería imposible no tener ninguna influencia de dichas matrices culturales; pero sabemos también que la lengua es un formidable instrumento de poder, y que la hegemonía de producción en una lengua específica puede ser aprehendida - sobre todo por los que no sean teóricos sistemáticos - como hegemonía de pensamiento.

Nos referimos acá a los autores que producen en inglés y en francés, además de sus lenguas de origen; hablamos de la dificultad de llegar a la esencia de sus ideas y, en consecuencia, de valorar su abordaje epistémico del Museo y de la Museología. Dichos autores deben producir al menos en una lengua que no sea la suya, la que frecuentemente tendrá una estructura totalmente distinta del inglés y del francés; y cuando producen en su propia lengua, deben ser traducidos por un especialista, sea anglófono, sea francófono, que tendrá la inmensa responsabilidad de ser lo más fiel posible a sus ideas originales. Muchas veces, dichas ideas no son bien (o completamente) percibidas por sus pares anglófonos y francófonos, debido a las diferencias

en la estructura semántica de cada lengua, y también al hecho de que cada lengua representa un modo específico de pensar, un abordaje muy particular de lo real, al cual se suman la experiencia de vida de cada autor, asimismo como sus relaciones intelectuales y profesionales con el universo de los museos y de la Museología.

El ICOFOM conoce bien dicha realidad desde su origen: se ha tenido que traducir a autores como Jelinek y Stránský (del checo), o buscar entender qué decían, en las lenguas del ICOM, autores como Pischulin (pensaba en ruso, escribía en francés) o Chakraborti (pensaba en hindi, escribía en inglés), entre muchos otros. Aunque se haya logrado acceder a dicha Babel de una manera más o menos respetuosa, hay un gran número de autores cuyas ideas no han sido jamás totalmente entendidas.

Esto sería ya bien complicado si no se agregara a dicha situación la dificultad de acceder a un análisis comparativo de las formas y situaciones en las que dichos autores utilizan los conceptos fundamentales de la Museología, sea en sus lenguas específicas o en las lenguas del ICOM.

Dicha dificultad está en el origen de la decisión de producir, apenas en francés, el *Diccionario Enciclopédico de Museología* [*Dictionnaire Encyclopédique de Muséologie*]. En el presente, se intenta traducir el *Diccionario* a otras lenguas. Dicho movimiento, si bien verdaderamente necesario para facilitar la aprehensión de los contenidos de esa obra por los teóricos de otras matrices lingüísticas, por otro lado, va a provocar un considerable impacto en la producción y en las ideas de los profesionales que hablan otras lenguas. En muchos casos, se podrá considerar esa obra como fundadora, matriz inspiradora de toda producción en el campo. Ya hemos visto un movimiento similar en Brasil en los años 1980, cuando el libro *El Tiempo Social* [*Le Temps Social*], de Hughes de Varine, traducido al portugués, fue considerado la reflexión constitutiva sobre el tema de los

ecomuseos, dejando en segundo plano obras importantes, aún en lengua francesa, como la *Definición Evolutiva* [*Définition Évolutive*], de Rivière, las *Vagas* [*Vagues*] - organizadas por Desvallées - y los artículos de Marcel Évrard y Mathilde Bellaigue. Aquél libro, tomado como matriz absoluta de una 'ecomuseología' que hasta el presente es muy poco entendida en nuestro país, es citado por 100% de los autores brasileños que se refieren al tema.

El *Diccionario*, asimismo como otras obras importantes para el campo de la Museología, debe ser considerado en su justa medida: como una obra que puede aportar contribuciones formidables al campo, pero que ha sido construida con la intención de registrar una etapa en el desarrollo de los estudios en Museología, según la matriz francófona. Se hace ahora necesario que otros países se ocupen de desarrollar sus diccionarios, de una forma original, respetando sus matrices lingüísticas y culturales.

En una conferencia realizada en Río de Janeiro, en agosto de 2013, en el marco del encuentro conjunto ICOFOM / ICTOP / CIDOC¹, Eiji Mizushima se refirió a la dificultad de hacer precisa la relación entre ciertos términos y conceptos de la Museología, creados en el ámbito de la cultura europea y algunas lenguas asiáticas - el japonés, el chino, el coreano. Él observó que cada cultura aprehende lo real de una manera específica, generando una estructura específica de pensamiento que se refleja en la lengua, su patrimonio absoluto.

Ciertos términos y conceptos no pueden ser traducidos con total exactitud. Se debe considerar la relación específica entre aprehensión de lo real, idea, concepto y término, en cada lengua - sin negar las influencias exteriores, pero tomando como matriz (en el corazón de los análisis) las ideas aportadas por los autores de la cultura donde se ha desarrollado dicha lengua.

En este contexto, los movimientos de producción teórica desarrollados en los dos últimos decenios en países y regiones con matrices culturales y de pensamiento ajenas al francés y al inglés, tienen la fuerza de verdaderos movimientos de resistencia. Como ejemplo, podríamos nombrar la producción teórica en lengua portuguesa y española, desarrollada -sobre todo, aunque no exclusivamente- en el seno del ICOFOM LAM (y recientemente de los SIAMs²), responsable de docenas de obras inéditas³ en esas dos lenguas. Dicha producción, si bien ha sido reconocida por el ICOFOM desde los años 1990, todavía es muy poco estudiada y **poco considerada como matriz teórica específica**. Lo mismo ocurre con la producción académica sobre la Museología en esas dos lenguas, representada por importantes proyectos de investigación y por docenas de disertaciones y tesis que no han tenido ninguna resonancia entre los francófonos y anglófonos⁴.

Aunque en ciertos casos no sea posible acceder a ellos -pues se los debe traducir a otras lenguas- muchos trabajos ya han sido traducidos, sin que nuestros pares francófonos y anglófonos se hayan interesado por dicha producción.

Asimismo, se debería tener en cuenta la formidable producción teórica en lengua china, que conforma una importante matriz epistémica que apenas se conoce; o los esfuerzos de los teóricos siberianos para desarrollar y alargar las matrices epistémicas del Este europeo, algunas fundantes del campo de la Museología. Recientemente, los trabajos llevados al cabo en Japón, Taiwán y Corea representan una corriente de producción que se debe sin duda considerar. El profesor Mizushima se ocupa en estos momentos⁵ de organizar un *tesauro* de términos en japonés, chino, coreano y taiwanés sobre el tema de la gestión de museos. Esta es una formidable contribución a la Museología.

Sabemos que el ICOFOM siempre ha desarrollado una política de inserción cultural donde se considera la

producción de los autores más distinguidos en otras lenguas, además del inglés y el francés; algunos de esos autores son invitados a escribir en el ámbito del comité y sus trabajos se incorporan a los libros sobre la teoría. Pero un análisis más fino revela que dicha participación se concentra sobre todo en autores europeos. La producción de los autores no francófonos o anglófonos más allá de este grupo permanece, con algunas excepciones, apenas episódica o marginal: Los que verdaderamente se tienen en cuenta son los autores que se inscriben en una especie de 'círculo precioso' que historiza al Museo y a la Museología a partir del objeto y del gabinete de curiosidades, o sea dentro de una perspectiva cultural que considera una matriz 'occidental' de pensamiento y que deriva necesariamente en el museo tradicional o, al menos, en el museo-institución.

Desearíamos así hacer a nuestros colegas del ICOFOM un desafío: 1) intensificar los esfuerzos para conocer de una manera más amplia y profunda la importante producción teórica sobre Museología, fuera del universo anglófono y francófono; sobre todo, fuera del universo europeo y norteamericano. Asimismo, los invitaría a trazar un camino inverso considerando a las demás regiones y culturas como centros, y el pensamiento de matriz 'occidental' como marginal (o sea, intentar aprehender otras miradas, otras relaciones con lo real); 2) reconocer las contribuciones de los autores de este otro universo no como resultantes de la matriz europea, sino en lo que presentan de más original, de más legítimo o creativo; 3) incorporar dicha producción a la suya, sobre todo por medio de citas. Se sabe que la imagen académica de un campo del conocimiento se construye sobre todo por la resonancia de sus autores, o sea, por las citas. Permitan pues que las citas en el campo de la Museología hagan justicia a todos los que hagan contribuciones al mismo.

Lo que proponemos, en fin, es **una Museología verdaderamente inclusiva**. Una Museología de inclusión

epistémica y volcada hacia una ética ampliamente participativa y global, capaz de incorporar a la diferencia.

En un tercer aporte, acordaremos que es difícil hacer hoy un abordaje de algunas ideas constitutivas de la Museología - exactamente debido a la hegemonía de ciertas ideas y conceptos residuales en nuestro ambiente profesional. A pesar de los exhaustivos estudios llevados al cabo por el ICOFOM y que dieron por resultado la constitución de la Museología como campo autónomo de pensamiento, parece haber en la comunidad internacional de profesionales de museo una enorme dificultad de incorporar algunos movimientos teóricos del campo museal.

Aún entre nosotros, los teóricos, si por un lado hemos llegado a un cierto consenso sobre la existencia autónoma de la Museología, parece haber todavía pocas certezas concernientes a la naturaleza de la Museología como forma de conocimiento, asimismo como de su identidad epistémica. Algunos defienden la existencia de la Museología como campo disciplinario, mientras otros la identifican como forma particular de reflexión filosófica.

Esas pocas certezas, tal ausencia de solidez académica, aunque muy interesantes como tema de debate, pueden justamente debilitar el campo y tornarlo poco considerado entre los pares de otros campos del conocimiento. El sustrato teórico de un campo, cualquiera sea, no puede y no debe subordinarse a intereses políticos, ideológicos, estratégicos o institucionales: es del orden del pensamiento y en esencia, libre y sin límites; y puede ser alterado, re-actualizado o reconstituido según evolucionen los sistemas de pensamiento.

Los que defienden la existencia de un campo disciplinario *Museología* se refieren sobre todo a su calidad socializante - y defienden que esté situado en el marco de las ciencias sociales aplicadas. Sin embargo, el hecho de estar entre las ciencias sociales aplicadas, si bien reafirma la misión de la Museología de desarrollarse

alrededor de y hacia las distintas sociedades, justificando algunas narrativas sobre la musealización y la gestión comunitarias del patrimonio, asimismo como la adopción de prácticas del museo inclusivo, deja en segundo plano la riqueza epistémica del campo - responsable por la reflexión sobre las interfaces entre lo humano y lo real. Es como si la Museología apenas pudiera desarrollarse como teoría y no se realizara verdaderamente sino en el dominio pragmático, a través de las actividades y procedimientos de documentación, conservación, interpretación y gestión de objetos específicos o del patrimonio en general. En este caso, aunque se haga el discurso de la sociedad y de la participación comunitaria, lo que estará en el centro de tales movimientos será siempre el patrimonio: todo se despliega alrededor del patrimonio, o sea, las personas no son sino actores.

Este movimiento hacia una *Museología de la acción*, si bien refuerza el carácter socializante de la Museología y justifica su existencia como forma de dar curso a una relación más estrecha entre los museos y los grupos sociales, poco se distingue de la Sociología y de la Antropología Social: ella enfatiza la faz museográfica. Es un riesgo epistémico, cuyo resultado es la percepción resistente de la Museología como una disciplina que se ocupa de la organización y de la gestión de los museos. En ese contexto, el museo es una herramienta que sirve para reafirmar las identidades grupales, por medio de la musealización y gestión comunitarias del patrimonio. Se hace necesario recordar que un actor puede ser muy creativo o genial - pero siempre actúa sobre un texto creado por un autor.

En cuanto a la percepción de lo real, se trata de reconocer una faz intangible de la Museología que se realiza primordialmente en el terreno de las ideas y no en el de la acción. En ese contexto, se trabaja con los universales filosóficos -real, mundo, verdad, hombre, sociedad- hacia la percepción de un museo fenómeno y de los universos simbólicos que evolucionan alrededor de

los sentidos del cuerpo humano y de la razón. Trabajar sobre el plano de las ideas: ese es exactamente el movimiento responsable del nacimiento y la estructuración de la Museología. Y ese es el movimiento que, en nuestra opinión, permitirá su desarrollo teórico. Se trata, pues, de percibir la Museología como forma de pensamiento filosófico - lo que algunos autores, entre ellos Stránský, Gregorová, Deloche y otros⁶ ya vienen haciendo desde hace mucho tiempo. Esa matriz epistémica permitirá investigar las relaciones entre el campo de la Museología y los sistemas de pensamiento en las distintas sociedades, a lo largo del tiempo y en todos los territorios.

Se puede abordar esta tensión a partir de algunos argumentos utilizados por la Museología para examinar su propia identidad. Desearíamos, pues, compartir dos de esos argumentos, como sujetos de reflexión.

ARGUMENTO 1: el Museo es una institución

Para enfocar de manera crítica el campo de la Museología se debe empezar por la idea de Museo - ya ampliamente analizada por nuestros teóricos. Mucho se ha dicho y publicado sobre ese tema, sin embargo, no parece haberse arribado a una propuesta que sea al mismo tiempo completa y contemporánea.

En la conferencia realizada hace poco tiempo en Río de Janeiro, una profesora de la Escuela del Louvre⁷ nos daba cuenta de que en Francia la Museología es aún considerada por muchos como una disciplina que reflexiona sobre los museos. Este no es sino un ejemplo de cómo la comunidad internacional de profesionales de museos percibe al campo. Esa visión, considerada ya ultrapasada por un gran número de teóricos, es reforzada por la idea de *museo como institución permanente* y tornada aún más sólida por la más reciente definición oficial de Museo, adoptada por el ICOM en 2007.

Conocemos bien dicha historia, pues estábamos presentes en Calgary, Canadá, en julio de 2005, cuando la definición de Museo fue debatida por un pequeño grupo de especialistas del ICOFOM⁸. Esos debates, lo sabemos bien, han dado por resultado la *Declaración de Calgary* - matriz de la definición oficial adoptada por la Asamblea General del ICOM en Viena, en 2007.

Nombrar al Museo como institución permanente, en este caso específico, ha sido el resultado de calurosos debates sobre los diferentes significados del término 'institución'. Entre los especialistas presentes, algunos⁹ consideraban que el término 'institución' podría ser utilizado, si fuera aprehendido en su sentido más amplio (sentido simbólico o sociológico, del término) - en este caso, el Museo sería una institución como la Familia, la Iglesia, el Estado; otros insistían en el uso del término desde una perspectiva operativa ya que el ICOM, como organización mundial, no puede y no debe oficializar definiciones que sean esencialmente teóricas, imposibles de comprender por parte de un gran número de sus miembros.

Entre las cuestiones debatidas se incluyó el carácter de permanencia del Museo, aún como idea (dominio de lo intangible); en ese sentido, se ha aceptado con algún consenso considerar al Museo como institución en su sentido más amplio (en este caso, el Museo-institución tendría un carácter de permanencia en el tiempo).

Sin embargo, esa no fue la versión final de la definición enviada al ICOM a partir de Calgary. Con el objetivo de atender primordialmente los intereses institucionales del ICOM, el grupo de teóricos del ICOFOM se ha finalmente volcado hacia los aspectos prácticos y organizacionales de la definición y ha aceptado (aunque sin consenso) el diseño de una definición de Museo completada por notas que presentaban las especificidades de algunos términos

utilizados. El uso del término 'institución' fue explicado como sigue:

Institución significa una organización formal que tiene un propósito a largo plazo (Declaración de Calgary, 2005).

Una vez más prevaleció la visión tradicionalista de Museo - una visión constituida sobre la percepción del Museo Tradicional Ortodoxo y que deja aparte otras representaciones del fenómeno, ya hace mucho aceptadas y trabajadas por el mismo ICOM. Considerando los resultados poco satisfactorios obtenidos con dicha definición, en el mismo año 2005 el ICOFOM invitó a un grupo de teóricos para escribir artículos defendiendo su visión personal de una definición de Museo. Entre los argumentos utilizados en la llamada para la producción de textos, el ICOFOM enfatizaba que:

La definición de Museo del ICOM no es la única definición de museo, sino que esta ha sido restringida por razones prácticas - para admitir o rechazar a un museo como miembro del ICOM (ICOFOM, 2005).

Dicho argumento es muy poco convincente dado que, seguido en su sentido estricto, impediría a los ecomuseos asociarse o permanecer como miembros del ICOM. Por su naturaleza y definición, los ecomuseos no son organizaciones formales, son laboratorios experimentales de cogestión comunitaria de los patrimonios locales, y aunque puedan tornarse estables, no serán jamás permanentes, ya que pueden 'desmusealizarse' por su propia voluntad en cuanto lo consideren necesario (por nuestra parte no conocemos ninguna experiencia de desmusealización de un ecomuseo, pero eso es lo que dice la teoría).

Como sabemos, el llamado a la producción de documentos teóricos sobre el tema ha dado por resultado dos libros sobre la definición de Museo: *Vers une définition de Musée* (2007), con cuatro artículos introductorios y once artículos analizando la definición de Calgary y *What is a Museum?* (2009)¹⁰, con siete artículos que definen al Museo y ocho que respondían a la cuestión: “¿La Declaración de Calgary redefine el Museo?”

Doce autores de distintos países han participado en esas dos obras: André Desvallées, André Gob, Andrés Sansoni, Bernard Deloche, Gary Edson, Jennifer Harris, Lynn Maranda, Marc Maure, Martin Schaerer, Olga Nazor, Teresa Scheiner y Tomislav Sola.

Retornemos a la conferencia de la profesora Joncheri, de la Escuela del Louvre (Río de Janeiro, 2014), donde reafirma que la definición de Museo del ICOM no es hegemónica y que varios teóricos no están conformes con la misma. En verdad, es más operativa que conceptual. Dicha cuestión es evidente en los textos presentados por algunos autores de los dos libros mencionados. Si bien algunos reafirman la idea de un Museo institucional, cuya esencia es la colección y el público la razón de su existencia (Gob, Maranda), una institución vinculada al estudio permanente del patrimonio (Desvallées); o involucrada con la musealización como herramienta operativa - instrumento de construcción de una identidad colectiva (Maure) que permite la comunicación con la sociedad (Schaerer, Harris), hacia la transmisión de valores (Sola) y la aceptación de la diversidad cultural (Shah), otro grupo defiende una percepción de Museo verdaderamente más amplia, ya sea como función (Deloche, con base en Stránský), como fenómeno (Scheiner) o como instancia lógica, espacio de conocimiento (Edson).

A estos últimos autores, cuyas ideas están claramente volcadas hacia la filosofía, resta la tarea de demostrar cómo y hasta qué punto el Museo se puede

desvincular de su envoltorio institucional para desplegarse, libre, en la plenitud de su potencia inmaterial. A ellos se les puede preguntar: **¿Se debe siempre pensar al Museo como institución?**

La proposición de Deloche (2007) nos convence que ésta no es una creencia compulsiva. Para él,

El museo es una función específica, que puede tomar o no la forma de una institución, cuyo objetivo es asegurar, por la experiencia sensible, la salvaguarda y la transmisión de la cultura, entendida como conjunto de adquisiciones que hacen de un ser genéticamente humano, un hombre [Traducción nuestra].

Además, enfatiza: “una función específica, y no un órgano” (Deloche, 2007: 99-101).

En cuanto a nuestras ideas, hemos defendido desde hace mucho la concepción de Museo como fenómeno y las distintas formas de museos como manifestaciones de ese fenómeno, sea -o no- bajo la forma institucional. Este modo de pensar nos permite percibir las nuevas formas del Museo, las nuevas representaciones del patrimonio; pero para eso se debe hacer el ejercicio constante de alejarse de los modelos consagrados y considerar la posibilidad de la existencia de nuevas representaciones del fenómeno.

Para tal fin, es necesario el alejarse de algunos movimientos habituales del análisis teórico sobre el campo de la Museología que insisten en movimientos reiterativos sobre cuestiones que ya no tienen sustancia. Por ejemplo, el debate sobre la existencia de una Museología del objeto en oposición a una Museología de la sociedad.

El desarrollo de una historia de los museos y de la Museología ha permitido entender ciertas evoluciones del campo de una manera menos dirigida, menos idealista. Si hace treinta años creíamos que la *Nueva*

Museología tenía como reto y misión restituir el Museo al pueblo; y que en esa experiencia el público se había tornado el centro del museo, hoy sabemos que dicha afirmación es equivocada puesto que el público ya estaba en el centro del museo desde el siglo XVIII, con la propuesta iluminista de difusión del conocimiento. Las exposiciones universales que han recibido millones de visitantes y fueron matrices de algunos de los grandes museos de ciencias y tecnología son testimonio de esa realidad. Dicha tendencia se ha verificado asimismo en los museos de arte, vinculados a los grandes salones que han dado a conocer un gran número de artistas, mayormente a partir de la mitad del siglo XIX; y fue definitivamente consagrada a fines de dicho siglo cuando los Estados Unidos de América integraron la teoría y las prácticas educativas al ámbito de los museos tradicionales. El advenimiento del museo exploratorio en los primeros decenios del siglo XX no hizo más que reafirmar la importancia de los públicos para los museos, transformando los objetos en verdaderas herramientas del discurso interpretativo.

Se podría argumentar que dicha historia es la de los museos tradicionales - y recordar que los museos de territorio, a su vez desarrollados desde fines del siglo XVIII, se abren sobre una otra perspectiva: la musealización del ambiente y/o la interfaz entre comunidad local y su patrimonio. Sin embargo, los museos a cielo abierto, matrices de los museos comunitarios, han derivado en los ecomuseos que apenas admiten los públicos y están, como bien sabemos, replegados sobre sí mismos, hacia los habitantes de una localidad o región musealizada. Dichos museos hacen el discurso del pueblo, pero sólo están abiertos, prioritariamente, a segmentos específicos de la sociedad.

Desde esta perspectiva, al aproximar los hechos al espejo del conocimiento, se puede percibir que no es verdaderamente posible hablar de una *Museología* del

objeto (o de las colecciones) en oposición a una Museología 'social' (o comunitaria): todos los museos tienen una misión social que puede develarse de distintas formas, según el modelo conceptual al que pertenece cada museo. Justamente, es este carácter el que permitirá definir en grandes líneas los tipos de experiencias que tendrán lugar en cada caso particular.

Por otro lado, la Nueva Museología ofrece una ventaja: intenta pensar en un museo que no sea una institución, al menos en el sentido organizacional. Aunque un considerable número de ecomuseos hayan sido institucionalizados (es imposible ser eternamente un laboratorio experimental), se debe reconocer que la perspectiva de una Museología activa y participativa abre una posibilidad real de renovación -de principios, de métodos y de conceptos- sobre el Museo.

Vemos así que la idea de Museo va más allá de la idea de institución. Ello permitirá presentar un segundo argumento que creemos necesitaría una urgente revisión.

ARGUMENTO 2: La Museología es una disciplina que forma parte de las Ciencias Sociales Aplicadas

El desarrollo de la Museología en los últimos años ha colocado en segundo plano la discusión sobre su naturaleza como instancia de aprehensión de lo real y sobre el lugar que ella ocupa -o debería ocupar- en el sistema formal del conocimiento. Se asume que se trata de un campo disciplinario específico, organizado en la segunda mitad del siglo XX y que, por sus características evolutivas, se encontraría entre las Ciencias Sociales Aplicadas. Se atribuye asimismo a la Museología algunas calidades características de los saberes desarrollados en el siglo XX: la naturaleza plural y la apertura hacia otros campos del conocimiento, lo que le garantizaría la

posibilidad de inscribirse en un proceso permanente de fertilización interdisciplinaria.

La concordancia de la mayoría de los teóricos sobre esa forma de comprender la Museología llama la atención sobre las consecuencias singulares de dicha percepción:

- a. Se asume que la Museología es una forma de conocimiento de base científica;
- b. al mismo tiempo, se cree que la Museología se dirige directamente a la sociedad en general y a cada grupo social en particular, es decir, que ella hace movimientos ya conocidos en el dominio de la Sociología;
- c. para que la Museología pueda mantener su identidad como lugar de conocimiento más allá de la Sociología, se le asignan objetos específicos: el Museo, el Patrimonio.

Ahora bien, si se cree que el Museo es una institución desde el punto de vista organizacional, la Museología no existiría: se perdería en los límites de la Sociología. Restaría el Patrimonio, este concepto emblemático puede referirse a los procesos y productos de la actividad humana sobre el planeta y aún a los procesos y productos del mismo planeta.

Se observaría entonces otra perspectiva:

- a. La Museología es un conocimiento organizado de base científica que trata del Museo como laboratorio de experiencias sociales;
- b. su objeto de estudio es la sociedad (y el patrimonio).

Es más o menos la misma perspectiva, con la diferencia que, en esta segunda fórmula, la Museología es aprehendida como “una ciencia de la apropiación crítica del patrimonio” (Sansoni, 2009: 156-162).

En ambos casos no habría lugar para la Museología como saber independiente, ya que, en algunos países, los estudios sobre el patrimonio han sido considerados como subcampos de la Antropología y/o de la Historia - ambas, ciencias humanas.

Ello nos remite a la paradoja de la Gaviota.

En la introducción de los dos libros sobre la definición de Museo, Michel van Praët presenta un texto sobre la 'paradoja de la Gaviota', donde menciona que la coexistencia entre individuos de la misma especie no conduce necesariamente a la fertilización cruzada: un eventual cruce puede tener lugar entre esos individuos, sin entretanto generar nuevos especímenes. La cuestión que se presenta es: ¿Existen uno o dos especímenes? Con esta interesante metáfora, Michel hace la crítica de los distintos modelos de Museo creados a lo largo del tiempo; pero la crítica se puede aplicar asimismo a los 'individuos conceptuales' generados por los teóricos del ICOFOM, ellos mismos capaces de procrear (conceptos) en sus nichos geográficos específicos, pero incapaces de generar una teoría universalmente aceptada, ya que dichos 'individuos' no se pueden reproducir a nivel general. Michel, finalmente asevera:

La migración del modelo europeo de Museo a través del mundo es más reciente que la de las gaviotas, pero nos podemos interrogar. ¿Estamos hoy frente al mismo tipo de institución que ayer? ¿Cómo afinar la definición? [...] ¿Estamos frente a un concepto universal o frente a distintos tipos de instituciones (...)? (Van Praet, 2007: 12 [Traducción Nuestra])

Se podría entonces preguntar:

¿De qué trata la Museología? ¿Cuál es su verdadera identidad como forma de conocimiento, e cual sería su lugar en el sistema del conocimiento?

Hemos tenido oportunidad de afirmar, muchas veces, que la Museología no debe volcarse hacia la institución, sino a la **idea de Museo** existente o desarrollada, en todo momento en el ámbito de cada sociedad. Ello significa que existen verdaderamente distintas ideas (conceptos) de Museo que corresponden a los sistemas de valores de distintos grupos sociales a lo largo del tiempo. Sería posible, pues, admitir la existencia de diferentes maneras de pensar la Museología. Si el Museo es un concepto polisémico que se devela hacia distintas manifestaciones, la Museología podría también hacerlo bajo distintas formas de aplicación. Desde hace tiempo se aceptan dos aspectos de este campo: la museología teórica y la museología aplicada - esta última asumiendo las formas ya sea de una museología clásica, ya sea de una nueva museología, de una museología crítica o aún de una museografía (general o expográfica).

Se puede así considerar que la Museología es un campo del conocimiento volcado hacia:

- a. El estudio y el desarrollo del objeto *Museo*, teniendo en cuenta a la musealidad como calidad preexistente al proceso de musealización;
- b. tal estudio se vuelca hacia las dinámicas implícitas en los procedimientos del campo museal: identificación, valoración, selección y *nominación* de registros específicos de lo real, seguidos por la captura, documentación e interpretación de dichos registros.
- c. Se debe tener en cuenta que la musealización es consecuencia de un acto de palabra: nombrar a cada registro como patrimonio y -luego de la musealización- renombrarlo como objeto musealizado (tangible o intangible). El lenguaje se presenta, así, como uno de los fundamentos de la Museología. La importancia de la palabra se reafirma, acá, bajo la forma de una terminología:

para bien documentar cada registro capturado, se lo debe identificar y definir según los términos y conceptos específicos del campo; y aún también después de la musealización, se deben construir narrativas interpretativas de los registros musealizados, que permitirán la comunicación.

En este caso, la Museología (incluido el proceso de musealización) se desarrolla en permanente interfaz con los campos de la Información y de la Comunicación - los tres, incluidos en la lista de las ciencias sociales aplicadas. Esta es la situación existente hoy en Brasil.

Finalmente, se les propone examinar otra fórmula:

La Museología es un campo del conocimiento dedicado al estudio sistemático de lo real representado por:

- a. El Museo como fenómeno - manifestación de lo real sensible a la experiencia humana;
- b. las distintas formas de museos que conforman los pliegues o nervaduras de lo real;
- c. la musealidad - no como condición preexistente comprendida en los registros materiales e inmateriales de las actividades de la naturaleza y del hombre, sino como valor específico, identificado, reconocido y atribuido por los individuos o grupos a dichos registros [*attributed value*]¹¹.

O por

- a. El Museo como función.

En ambos casos, la función (o fenómeno) Museo es percibida(o) a través de la experiencia sensible. Ello significa que todo contacto del Museo tiene lugar desde el plano individual hacia el plano social, de lo inmaterial

hacia lo material, de la impregnación de sentidos hacia la conciencia. El Museo se realiza, pues, en un primer movimiento, de forma espontánea, al nivel de las relaciones (entre lo humano y lo real). Se puede así deducir que la Museología se inserta en el dominio de la Comunicación, de la Filosofía y del Arte.

Estar en el dominio de la Comunicación se traduce bajo la esencia misma del Museo como instancia relacional: el Museo no existe fuera de la relación (Scheiner, 1998). Estar en el dominio de la Filosofía permite al Museo develarse como instancia ética legítima y conectarse al nivel más profundo de nuestra dimensión humana; estar en el dominio del Arte abre el Museo hacia innumerables posibilidades de organizar narrativas creativas de mundo y de reinventarse como función social.

FINALMENTE...

Filosofía, arte y comunicación son los ámbitos que conforman la verdadera naturaleza de conocimiento y de percepción que se despliega alrededor de ese fenómeno, ese pliegue de lo real al que llamamos *Museo*. Son esos los campos donde se articula la Museología, sea como instancia privilegiada del campo cultural, sea como herramienta de aprehensión del patrimonio y de valoración social.

Expresión mayor de las musas intemporales que evolucionaban alrededor de la fuente de la memoria, el Museo se reinventa, se redimensiona, se multiplica en las formas más inesperadas; se desmaterializa bajo la forma digital, se disfraza como centro cultural, se replica en *Second Life*, se divide y escinde en sub-matrices, se vuelve nómade y llega a los confines del planeta. El Museo se aproxima de todos: de los campesinos en China a los paisanos de Zambia, de los indígenas en Amazonía a los jóvenes estudiantes que dominan, con

sus teléfonos y *tablets*, el modo contemporáneo de acceso a la tecnología.

¿Plural? Por supuesto. ¿Democrático? Ciertamente. ¿Institución? Es posible. ¿Permanente? Lo dudamos. Este es el museo contemporáneo que representa bien el modo de ser y la cultura de nuestros días. Nos cabe reconocerlo en su complejidad y su potencia y acceder a él con las nuevas maneras de operar a la Museología.

Rio de Janeiro, octubre de 2014

[Texto basado en la conferencia presentada en julio de 2014 en el ICOFOM, en París, Francia]

Notas

¹ Encuentro realizado en la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro, UNIRIO, como parte del programa oficial de trabajo de los tres Comités, durante la Conferencia General de Museos. Tema: "Términos y Conceptos de la Museología.

² Los Seminarios de Investigación en Museología de los países de Lengua Portuguesa y Española.

³ Esta producción llega a 33 libros, 19 editados por el ICOFOM LAM y 14 resultantes de los SIAMs I, II, III y IV.

⁴ En el Programa de Posgrado en Museología y Patrimonio - PPG-PMUS, UNIRIO/MAST (RJ, Brasil)- por ejemplo, entre las 8 tesis y 108 disertaciones ya defendidas y las 29 disertaciones y 35 tesis en curso (marzo de 2016), más de una docena tienen contribuciones importantes en el campo de la Museología. Pero dichos productos están en portugués. El proyecto *Términos y Conceptos de la Museología*, avance del proyecto internacional y responsable de los estudios terminológicos a lo largo de los últimos diez años, ha producido importantes resultados que solo son tímidamente aprehendidos y considerados en el marco global del campo museal.

⁵ Noviembre de 2014.

⁶ Entre ellos, algunos teóricos latinoamericanos.

⁷ Curso sobre “Museología Francesa y Estudio de Públicos”. Profesora Anne Joncheri, Dirección Nacional de Museos de Francia. RJ, mayo 2014 (UNIRIO - IBRAM - Secretaría Municipal de Cultura de RJ - *École du Louvre*).

⁸ Dieciocho especialistas han integrado ese grupo - entre ellos, doce teóricos del ICOFOM: André Desvallées (Francia), André Gob (Bélgica), Ann Davis (Canadá), François Mairesse (Bélgica), Hildegard Viereggs (Alemania), Jan Dolak (Rep. Checa), Lynn Maranda (Canadá), Maria Claudia Cristófano (Italia), Martin Schaerer (Suiza), Mónica Gorgas (Argentina), Nelly Decarolis (Argentina) y Teresa Scheiner (Brasil).

⁹ Entre los cuales se incluye la autora de este artículo.

¹⁰ El primero, bajo la dirección de André Desvallées y François Mairesse, incluyó un *Thesaurus* sobre el término Museo; el segundo, dirigido por Ann Davis, Desvallées y Mairesse, actualizó los textos del primer libro y puso en debate la *Declaración de Calgary*.

¹¹ *Valor atribuido - refuerzo del valor indicado [assigned value].*

Bibliografía

Deloche, B. 2007 *Définition du Musée. Vers une redéfinition du Musée?* Paris: L'Harmattan. p. 93-101

ICOM 2007 Definition of Museum. [Article 3, Section 1. Definition of Terms]. In: **ICOM Statutes**. Approved in Vienna (Austria) August 24. Disponible dans icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Statuts/statutes_eng.pdf. En Juin 2014.

Desvallées, A. y F. 2007 **Vers une redéfinition du Musée?** Paris: L'Harmattan. 225 p.

Davis, A., F. Mairesse and A. Desvallées **What is a Museum?** München: Verlag Dr. C. Muller-Straten. 218 p. II.

Sansoni, A. Thoughts about an "Aletheia" of the Museum Phenomenon. Davis, A., F. Mairesse and A. Desvallées **What is a Museum?** München: Verlag Dr. C. Muller-Straten. p. 156-162.

- Scheiner, T. 1998 **Apolo e Dioniso no Templo das Musas** (Apolo y Dioniso en el Templo de las Musas). Tesis de Máster. ECO/UFRJ.
- Van Præet, M. 2007 Le Paradoxe du Goéland. Avant-propos. **Vers une redéfinition du Musée?** Paris: L'Harmattan. p: 9-12.

Nuevas tendencias en la museología y en los museos latinoamericanos –de la teoría a la práctica

Cons. Mus. Mónica Risnicoff de Gorgas

Miembro del Board de ICOFOM
monica.gorgas@gmail.com

“La noción de museo...íntimamente asociada con el tiempo como expresión de la inmortalidad, con el espacio, como lugar para lo intangible, con la riqueza vital en la expresión de las dualidades naturaleza y cultura, unidad y multiplicidad, el ser sujeto y objeto a la vez. El museo latinoamericano, si bien responde a factores de espacio, tiempo y cultura –que diversos procesos históricos han predeterminado – está llamado, a la vez asumir un nuevo reto, contribuir al desarrollo integral de los países del continente.

La dimensión política que puede llegar a adquirir la museología, demanda de sus profesionales esfuerzos dirigidos a la identificación comprensión y manejo de las fuentes, instrumentos, mecanismos y destinos de las relaciones bidireccionales de poder en que se inscribe el museo dentro

del contexto político: no se trata sólo del poder que se ejerce sobre el mismo desde las altas esferas de decisión, sino también del que surge de su interior, de las potencialidades de su autonomía intelectual y autogestión político-administrativa que posee.” (Decarolis, 1993)

¿EXISTE UNA MUSEOLOGÍA LATINOAMERICANA?

Nos preguntamos en qué medida las reflexiones teóricas sobre la Museología, entendida ésta como la forma en que se produce la relación entre el hombre y una realidad específica, son diferentes en el contexto latinoamericano y si son novedosas las tendencias que guían las prácticas museológicas en nuestro medio.

Nos preguntamos también porqué son tan escasas las oportunidades en que se mencionan los aportes latinoamericanos cuando se hace historia de la museología y las tendencias internacionales que interpretan de distinta manera el fenómeno museal.

No somos pocos los que opinamos que el pensamiento latinoamericano ha dado respuestas particulares a los temas que han sido preocupación especial del ICOFOM, el de la Diversidad, la Memoria, lo Inmaterial, el Desarrollo social y sobre todo con la Ética, como planteo filosófico de la Museología.

Han pasado más de 40 años desde que en la mesa Redonda de Santiago de Chile se entendiera al Patrimonio en su integralidad y como motor de desarrollo social y han sido numerosas las repercusiones teóricas y las acciones concretas que desde los museos se han desarrollado desde aquel entonces.

Ya 10 años después de ese particular evento el ICOM en su revista MUSEUM publica un número dedicado a nuestro medio: “Museos, patrimonio y políticas culturales en América latina y el Caribe” en donde reconocidos especialistas como Marta Arjona de Cuba, Felipe Lacouture de México y Luis Lumbreras de Perú van planteando temas específicos para nuestra realidad, a los que se han venido dando creativas respuestas y que constituyen sin lugar a dudas nuestro aporte a la Museología.

Me parece importante hacer notar que en el Diccionario Museológico de reciente aparición, el museólogo francés André Desvallées en su artículo sobre patrimonio cita el concepto de patrimonio que el arquitecto mexicano Pedro Ramírez Vázquez formuló brillantemente en la Conferencia General del ICOM de 1980 en México:

El patrimonio es posiblemente el más importante de todos los elementos, que permite al hombre (...) superar un destino individual y encontrar su propia continuidad.

El patrimonio puede entonces ser comprendido como un proceso de creación y renovación que asegure la continuidad entre la materia, la vida, el espacio y el tiempo.

El cambio de paradigma en el concepto de museo que instala Latinoamérica está ligado a la comprensión de los museos como foro de discusión de problemas sociales y de confrontaciones ideológicas. Quizás la respuesta al interrogante de porqué la museología latinoamericana ha centrado muchas veces sus discusiones en el reconocimiento una diversidad cultural, tiene su origen en que la diversidad se ha manifestado como fuente de sordo conflicto, sobre todo al confrontarse con los productos culturales de las sociedades hegemónicas. En su momento Néstor García

Canclini, el filósofo argentino radicado en México planteaba que:

Iberoamérica se puede definir como un espacio cultural con un alto nivel de diversidad, fruto de los antecedentes históricos y políticos, pero con poca consciencia de lo que significa en el mundo contemporáneo. Han sido necesarios más de dos siglos para que los ordenamientos constitucionales de las repúblicas americanas fueran incorporando su realidad pluricultural y aún es necesario un largo trayecto para llevar a cabo políticas efectivas en este sentido. A pesar de esta realidad esta diversidad cultural encuentra dificultades para ponerla en valor, más allá de las prácticas habituales. Su dimensión social y creativa no se incorpora como un activo de nuestras sociedades y muchas veces no se aprovecha todo el potencial que conlleva. En este sentido es importante una relectura de la diversidad cultural como eje de unas políticas culturales incorporadas a los dinamismos de desarrollo y a las relaciones internacionales.

LAS REFLEXIONES TEÓRICAS

Si entendemos que el conocimiento se construye siempre a partir de lo que ya sabemos parece importante hacer un poco de historia sobre las reflexiones teóricas que han ido cementando los aportes latinoamericanos:

Guillermo Bonfil Batalla, un referente del pensamiento latinoamericano, hace una valiente toma de posición cuando nos recuerda que:

500 años parecen no haber bastado para que los grupos dominantes reconozcan la inviabilidad y el empobrecimiento desastroso que conlleva el

proyecto de imponer una cultura uniforme en una sociedad pluricultural (...) se trataría en cambio de aceptar la diversidad de patrimonios culturales, cada uno igualmente legítimo para el grupo que lo ha heredado (...) el campo del diálogo del intercambio de experiencias, del conocimiento y reconocimiento mutuos. Pero de un diálogo entre iguales, no un monólogo desigual que sólo se transmite en un solo sentido.

Néstor García Canclini hace importantes planteos ideológicos sobre el patrimonio que van influenciar en gran medida la praxis museal

Un patrimonio reformulado que considere sus usos sociales, no desde una mera actitud defensiva, de simple rescate, si no como una visión más compleja de cómo la sociedad se apropia de su historia puede involucrar a nuevos sectores. No tiene por qué reducirse a un asunto de especialistas en el pasado (...) involucra a todos los sectores cuya identidad suele ser trastocada por los usos hegemónicos de la cultura.

Algunos autores como Matheu Dormaels sustentan la evolución del concepto de patrimonio hacia formas más inmateriales y de apropiación:

Patrimonio y legitimidad

Este desarrollo de la noción de patrimonio y de su proceso de construcción, la patrimonialización, es probablemente la raíz de una forma de “democratización” del patrimonio, en el sentido propio, de apoderamiento del “pueblo” (demos), quien se transformó en un actor esencial. Más allá de su consideración como una construcción social “dinámica, enraizada en el presente” (Rosas Mantecón, 1998: 5), aparecen ahora situaciones en

las cuales las comunidades locales son proactivas y lideran la construcción de su patrimonio.

Como se verá, esta “toma de poder” local debe hacernos abordar y estudiar el patrimonio de otro modo.

A partir de 1989 se conforma a iniciativa de Nelly Decarolis y Tereza Scheiner el Subcomité Latinoamericano del ICOFOM. Se organizan desde 1992 encuentros en distintos países latinoamericanos, donde a partir de una metodología participativa se discuten y analizan temas motivo de fuerte conflictividad social a los que se intenta dar respuesta a través de una serie de conclusiones y recomendaciones, que sientan las bases de un pensamiento latinoamericano sobre museos y museología.

1992: Buenos Aires, Argentina - Sociedad y medio ambiente

1993: Quito, Ecuador - Educación y acción comunitaria

1994: Barquisemeto, Venezuela - Patrimonio y turismo

1995: Río de Janeiro, Brasil - Museología y arte

1996: Cuenca, Ecuador - Patrimonio y memoria

1997: Xochimilco, México - Diversidad cultural

1998: Coro, Venezuela - Filosofía e identidad

1999: Santa Cruz, Río de Janeiro, Brasil - Patrimonio y desarrollo sustentable

2000: Montevideo, Uruguay - Patrimonio intangible

2001: Cuenca, Ecuador - Museología y presentación: original-real-virtual

2002: Salvador, Bahía, Brasil - Patrimonio Regional

2003: La Antigua Guatemala - Patrimonio intangible

2005: Lima, Perú - Interpretación y comunicación

2006: Alta Gracia, Argentina - Museología e historia

2008: Río de Janeiro, Brasil - Museología como campo disciplinario

2009: Santiago de Chile, Chile - La museología y el museo integral

2010: Buenos Aires, Argentina - El pensamiento museológico contemporáneo en los países de habla portuguesa y española

2011: Quito, Ecuador - Interfaces, museología y acción cultural

2012: Petrópolis, Brasil - Términos y conceptos de museología: museo inclusivo, interculturalidad y patrimonio integral

2014: Buenos Aires, Argentina - Nuevas tendencias en museología

Es interesante rescatar que en Xochimilco, México, en 1997, como antecedente de las discusiones sobre la representación del poder en el museo el ICOFOM LAM plantea el problema de la puesta en relación asimétrica, dentro del mismo continente, de los complejos culturales de la totalidad del mundo, como consecuencia de haber sido Latinoamérica escenario de un violento proceso de mundialización suscitado por la conquista, el coloniaje y el desplazamiento forzado de población africana y asiática.

Investigaciones sobre la aparición de nuevos modelos de museos y reflexiones teóricas sobre museos y museología aparecen en publicaciones especializadas y en encuentros que tienen lugar en los distintos países latinoamericanos. Van surgiendo nuevas tendencias:

Museologías subalternas: desde México Luis Gerardo Morales Moreno hace un aporte considerable a la construcción de una teoría al historizar la manera en que los museos acompañaron y apoyaron los procesos políticos en nuestro continente; las narrativas historiográficas y la escenificación de la historia.

... actualmente en México se calcula que hay unos noventa museos comunitarios, no todos con raíz indígena pero sí imbuidos de una praxis menos vertical que la que heredaron de la "museopatria".

(...) En Centroamérica hay unos 12 y en Sudamérica 22 (...). En sentido estricto no se trata de museos propiamente dichos, son en realidad pequeños montajes, espacios expositivos modestos ubicados muchas veces en zonas de alta marginalidad social y que no hay desarrollado todavía cuadros profesionales técnicos capaces de desarrollar una museología subalterna, (...) Los nacionalismos culturales a los que pertenecen esos museos tanto nacionales como comunitarios es algo que puede ser pensado desde la construcción de una forma de la representación política de la historia. Se trata de historia pública "desde abajo..."

Museología Participativa: Maya Lorena Pérez Ruiz

Se reflexiona sobre la importancia de la participación social como un paradigma vigente en la producción cultural de ciertos museos en México. La omisión de este innovador paradigma (...), no permite abordar uno de los problemas más candentes en la discusión actual sobre el patrimonio cultural: el de los derechos y las limitaciones de la llamada sociedad civil en la selección, investigación, conservación, exposición y usufructo de los bienes culturales. (...) se trata de poner a discusión si la vertiente participativa en los museos puede considerarse como una tercera vertiente de la museología mexicana.

Museología crítica, su aporte a la mirada latinoamericana: Óscar Navarro Rojas

La idea de una museología crítica no es nueva, ha estado presente desde la década de 1970 en la

Academia Reinwardt de los Países Bajos, y hasta el momento no presenta principios doctrinales específicos (Lorente, 2006: 231-243)” Cuando Navarro Rojas se refiere “a una teoría que propone que tanto la museología tradicional como sus principios básicos (v. gr., musealidad) son un producto de la sociedad en las cuales son creados, es decir, definidos por el contexto histórico, político y económico en el cual los museólogos y los museos están inmersos. En este sentido, el marco conceptual va más allá del establecido por las ciencias de la información para proponer un enfoque histórico-dialéctico de la relación entre los seres humanos y su realidad. Es decir, la museología crítica va más allá del aspecto comunicacional de los objetos y las instituciones para analizar las determinaciones históricas de esta cualidad” Navarro Rojas considera a los museos como” espacios para la “acción comunicativa” donde el visitante sea confrontado con los dilemas de la sociedad contemporánea a través de los ojos de la historia y la memoria crítica y desde una perspectiva ética. Los museos deben confrontar la controversia y volverla explícita”

Museología en la sociedad globalizada, Tereza Scheiner

En la sociedad contemporánea, la práctica museológica ya no puede restringirse a la repetición sin fin de los métodos y técnicas consagrados. Es necesario reinventar cotidianamente al Museo, construyendo nuevos caminos para la articulación del saber, del hacer y del decir de las diferentes instancias del cuerpo social. Ya pasó el tiempo en que la riqueza de los museos reposaba, en silencio, detrás de infinitas paredes de cristal. Para la

sociedad de la información, lo que importa es la experiencia transformadora, el acceso libre y abierto al conocimiento. Ello no significa que debemos abdicar a nuestros acervos materiales o dejar de cuidarlos; significa que debemos utilizarlos de manera más amplia para ofrecer a las sociedades experiencias de mundo que sean efectivamente transformadoras. Nosotros, profesionales de museos, tenemos en las manos los testimonios materiales y no materiales de la riqueza del mundo, del saber del mundo; nos corresponde darles forma y sentido, permitiendo que cada sociedad pueda, efectivamente, situar de manera nítida el lugar del Museo en su sistema de representaciones.

Relaciones entre ciencia y poder, al historizar los museos de ciencias Irina Podgorny analiza con rigurosidad las relaciones entre ciencia y poder, llegando a interesantes reflexiones:

...En la Argentina, como en Inglaterra y en otros países, tales iniciativas, para concretarse, necesitaron de individuos flexibles a los rumbos de la política. Quienes supieron entretejer su prestigio personal y sus redes sociales con los supuestos intereses de la nación lograron llevar adelante dichos proyectos. La posesión de 'un museo' se equiparó a un símbolo de civilización y de estar en el mundo de acuerdo con el tono de los tiempos. Este argumento, sin embargo, tomó muchas veces la forma de un mero lugar común. Compartido por políticos y aficionados a la ciencia, la necesidad de un museo se asociaba también a la exploración del territorio y a un fin que parecía no completarse nunca: el conocimiento de las riquezas de estos pueblos. En el caso argentino, la labilidad del

estado complica la historia aún más y quizás nos sugiera explorar con más cuidado ciertos lugares comunes sobre la alianza entre 'la ciencia', 'el poder' y 'el control estatal.

La formación profesional y algunos atisbos de reconocimiento de las tendencias latinoamericanas

En el desarrollo de un pensamiento museológico latinoamericano es fundamental el aporte académico y la formación profesional. Casi todos los países latinoamericanos han hecho intentos en ese sentido pero se destaca Brasil, donde la enseñanza de la museología tiene una amplia trayectoria y alcanza la formación de posgrado. Por otra parte la Universidad de Costa Rica y el ILAM (Instituto Latinoamericano de Museología) con sus cursos virtuales han creado una red de formación a distancia. Y no se debe dejar de mencionar el aporte que en Argentina significó Fundación TAREA y su formación de los mando medios.

Por otra parte constatamos un primer acercamiento a los museos latinoamericanos desde el panorama español de la museología en una publicación que hace editorial Trea en el año 2007: *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, donde María Luisa Bellido Gant compila una serie de artículos de autores tanto latinoamericanos como españoles, un equipo interdisciplinar formado por museólogos, historiadores del arte, arquitectos, historiadores, conservadores y directores de museos que dan cuenta de los ricos aportes que nuestro continente ha hecho a la museología a través de los análisis de diferentes casos de estudio.

De la teoría a la práctica: museos comunitarios y la representación de conflictos

Las ideas de la Nueva Museología y la experiencia de los ecomuseos tienen su parangón en la creación de museos comunitarios México y Perú y en los museos cotidianos en Colombia, planteados como sitios involucrados en la reflexión y la construcción de discursos alternativos frente a los discursos hegemónicos nacionales. Es esa respuesta a situaciones sociales propias de nuestro medio, lo que signa la originalidad de las soluciones museográficas. Interesante citar a Lily González Cirimele que al respecto opina:

El objetivo de los museos comunitarios es preservar y exhibir la cultura del grupo social al que pertenece, sus bienes materiales, sus formas de pensamiento y de uso, y su universo espiritual, contextualizándola con la ubicación de los objetos en su espacio cultural original.

En las salas de exposición de estos museos la comunidad reinterpreta su pasado y su presente, se reconoce y refuerza cada etapa como grupo con un pasado, una tradición, un patrimonio y una identidad cultural compartida. De esta manera el museo contribuye a la afirmación de los valores propios de la identidad cultural. En este punto es necesario hacer una descripción de los dos museos comunitarios y sus objetos discursivos, con la finalidad de entender lo complejo que es reconstruir la identidad cultural en los textos museográficos. Estas instituciones culturales comunitarias, nacidas en México en los años setenta, buscaban no solo cumplir con las funciones clásicas de conservación, investigación y difusión del patrimonio cultural que debe realizar todo museo, sino también propiciar la participación de la comunidad en todas las

actividades del mismo, desde la producción semiótico discursiva del texto museográfico hasta la recepción de la información. Así, estos museos constituyen un conjunto de comportamientos humanos y un conjunto organizado de sistemas de expresión y de representación, los cuales son formas de comunicación, son mecanismos generadores de una visión particular del mundo al igual que cualquier otra manifestación cultural, que en este caso se materializan en forma visual.

La renovación del pensamiento museológico se ve objetivada en la renovación de las narrativas en el seno de los museos donde se produce una reacción a la manera en que han estado tradicionalmente representadas en los museos las realidades negativas como la trata y la esclavitud y los tratamientos a los que fueron sometidos los pueblos originarios de América en las colonias que Europa tuvo en los diferentes continentes en el marco de relatos hegemónicos y colonialistas. Vaya como ejemplo el caso del Museo Afroperuano de Zaña, en Perú, en donde la propia comunidad afrodescendiente rescata su patrimonio inmaterial, el Museo Afrobrasil en San Pablo, un museo altamente convocante donde se conjuga rigurosa investigación y una museografía de excelencia y el caso del museo como sitio de la memoria de la Ruta del Esclavo, en el Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia Córdoba, Argentina, entre otros.

No puede dejar e mencionarse el rico debate acerca de la exhibición de los Niños del Llullaillaco, en el Museo de Alta Montaña en Salta (MAAM, Salta), destacándose también la metodología y el alto respeto que puso en evidencia el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, en Argentina en el proceso de restitución de restos humanos.

En estos y en otros valiosos ejemplos Latinoamérica es pionera en la puesta en escena del

patrimonio: las renovaciones museográficas con muchos recursos creativos y generalmente pocos recursos económicos que dan especial protagonismo a los paisajes culturales y a la representación del patrimonio inmaterial son factor distintivo de una museología latinoamericana, en la que los ejemplos prácticos a veces es adelantan a las teorizaciones. Otro ejemplo destacable es el del Museo de Sitio de Túcume en el norte de Perú donde constatamos la representación del patrimonio inmaterial como factor distintivo de la museografía latinoamericana.

Reflexiona así Matheu Dormaels cuando analiza el Ecomuseo de Cerámica Chorotega en Costa Rica:

...la evolución de la noción de patrimonio hacia formas más inmateriales permite abarcar elementos culturales no tanto por su autenticidad sino porque simbolizan la identidad de una comunidad.

El patrimonio cambia, y quienes tienen el poder de hacerlo también. (...) Las comunidades se hacen cada vez más presentes en los procesos de patrimonialización y en la gestión del patrimonio (...) equilibrio complejo pero necesario entre preservación y desarrollo, entre lo mundial y lo local, entre la identidad y su representación.

Estos procesos vienen acompañados por los aportes del CRESPIAL -Centro Regional para la Salvaguarda del Patrimonio Inmaterial en América Latina- que con el auspicio de UNESCO viene desarrollando y difundiendo el valor de lo intangible en la conformación histórica de nuestra región. Por otra parte el Programa IBERMUSEOS, una iniciativa de cooperación e integración de los países iberoamericanos para el fomento y la articulación de políticas públicas para el área de museos y de la museología que a través de la red iberoamericana de museos, fomenta, apoya y da aliciente

a través de premios a las buenas prácticas en el campo de los museos y la museología.

Museología y construcción de ciudadanía: Los cambios de paradigma que se vienen proponiendo en la museología latinoamericana no son ajenos a los cambios políticos y sociales en la historia actual de nuestro continente, signado por fuertes conflictos, producto muchas veces de viejos resabios colonialistas. Los museos latinoamericanos vienen jugando un rol importante en lo que ha dado en llamarse construcción de ciudadanía. Luego de los procesos dictatoriales del siglo XX, los museos y archivos de memoria, con un alto componente de opción política e ideológica son un claro ejemplo de las formas hacia donde evoluciona en la práctica el pensamiento museológico.

A este respecto son altamente destacables las experiencias en que el museo es una alternativa en sociedades en que la violencia está instalada, en Colombia, por ejemplo el rol que han jugado y juegan los museos: se plantea un trabajo amplio y concertado entre comunidades y académicos para permitir que los temas locales se conecten con públicos diversos de manera que sean ejercicios de impacto en la sociedad. En esos programas museales se reconoce que los procesos de reconciliación deben partir desde las víctimas y no imponérseles y que con una alta dosis de veracidad se reconoce que es un horizonte deseable pero lejano, mientras no se cumplan otros requisitos de verdad, justicia y reparación.

La publicación *Museo en tiempos de conflicto: Memoria y Ciudadanía en Colombia* de William Alfonso López es un piso conceptual muy significativo a la hora de delimitar los contenidos y propósitos de la discusión sobre políticas de la memoria que, en el contexto de las luchas por los derechos humanos, es un objetivo común principalmente de los grupos sociales asociados a las

víctimas y de un grupo muy significativo de las instituciones de la memoria que operan en Colombia

Los aportes desde la educación Patrimonial y las pedagogías de inclusión: Otro de los caracteres que pueden considerarse distintivos del pensamiento museológico en nuestro continente, es el que tiene relación con un concepto mucho más amplio del rol de la educación en los museos. A través del análisis de los proyectos muchas veces pioneros que se llevan a cabo en los museos latinoamericanos se debe hacer notar que se comprende al proyecto educativo del museo como el proyecto político e ideológico del mismo museo. Se supera una idea de educación en museos como una metodología de divulgación de contenidos para avanzar hacia ideas de apropiación patrimonial y de inclusión social. Las ideas de pensadores como Paulo Freire y Darcy Ribeiro influyen una praxis innovadora en el que el museo va más allá de sus límites físicos. Entre otros muchos, destacamos el ejemplo del Museo de la Educación Gabriela Mistral en Chile y el Museo de las Escuelas en Buenos Aires Argentina.

Posturas como la de Silvia Alderoqui acerca de una función educativa que acepta las ambigüedades y contradicciones, y comienza a intervenir el pensamiento cuestionador y crítico acerca del lugar que ocupan las voces del público como fuente de conocimiento, son claros signos de las tendencias sociales e inclusivas del pensamiento museológico latinoamericano.

Arte y Museos: Si una de las características que podemos señalar en estas tendencias son las relacionadas a las formas de representación del patrimonio inmaterial, no debemos dejar de mencionar al concepto superador del arte conceptualizando lo artístico popular que vienen encarando muchos museos latinoamericanos. Desde sus escritos y desde la práctica del museo que dirige es de destacar el aporte del

paraguayo Ticio Escobar que desde el Museo del Barro busca trabajar en pie de igualdad obras de arte popular (indígena y mestizo) y erudito y se opone a la política que reserva el museo de arte a las producciones eruditas mientras relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales. Poniendo en cuestión el elitismo etnocentrista de la modernidad.

Un tema de discusión pendiente en el debate museológico, sobre todo en el de la exhibición de arte en los museos, es el que debe darse en el campo del auge de la Curaduría y los imprecisos límites con las funciones museales de investigación, conservación y exhibición.

Brillan por su ausencia en esta presentación numerosos autores con considerables aportes al la reflexión teórica sobre la museología y también todos los excelentes ejemplos de museos latinoamericanos que deslumbran por la riqueza de sus patrimonios, sus renovadas narraciones y formas de representarlas, pero no se ha pretendido hacer más que un recorte y quizás esas ausencias son el vivo ejemplo de lo que nos falta conocer sobre nuestras producciones y la necesidad de profundizar sobre el intercambio de publicaciones. Intercambio que sería deseable realizar en foros internacionales. Las limitaciones a ese respecto tienen que ver con el conocimiento del español que se tiene en otros ámbitos, pues si bien nuestra lengua es reconocida oficialmente, por ejemplo en el ICOM, no son muchos los profesionales que dominan nuestro idioma y los esfuerzos editoriales de traducción del español al inglés o francés, no se han encarado todavía con rigurosidad.

Bibliografía

Bonfil, Batalla, Guillermo, 1999-2000: "Nuestro Patrimonio Cultural: un Laberinto de Significados", en *Revista*

Mexicana de Estudios Antropológicos, Vols. XLV-XLVI, pp. 16-39 ed. Sociedad Mexicana de Antropología, México.

Decarolis, Nelly, *El pensamiento museológico latinoamericano. Los documentos del ICOFOM LAM. Cartas y recomendaciones 1992-2005*. Córdoba, Argentina, 2006

Desvallées, and F. Mairesse (Eds), *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*, Paris, Armand Colin, 2011

Dormaels, Mathieu. Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social. *Alteridades*, México, v. 22, n. 43, p. 9-19, jun. 2012. Disponible en

http://www.scielo.org.mx/scielo.php?script=sci_arttext&pid=S0188-70172012000100002&lng=es&nrm=iso .

Dormaels, Mathieu, Identidad, comunidades y patrimonio local: una nueva legitimidad social *Alteridades* [en línea] 2012, 22 Disponible en: <http://148.215.2.11/articulo.oa?id=74728321007> ISSN 0188-7017

Escobar, Ticio *La maldición de Nemur. Acerca del arte, el mito y el ritual de los indígenas ishí del Gran Chaco Paraguayo*. Centro de Artes Visuales-Museo del Barro. Asunción, 1999. (Reediciones: Universidad de Murcia y de Pittsburgh, 2007).

García Canclini, Néstor (1995). *Culturas híbridas*. Barcelona: Paidós, 1995.

García Canclini, Néstor (1999). "Los usos sociales del patrimonio cultural". En: *Patrimonio Etnológico. Nuevas perspectivas de estudio*; Encarnación Aguilar Criado editor, Consejería de cultura, Junta de Andalucía, pp. 16-33.

García Canclini, Néstor (2004). *Diferentes, desiguales y desconectados. Mapas de la interculturalidad*. Barcelona: Gedisa.

- García Canclini, Néstor (2005). *Imaginarios urbanos: ciudades multiculturales, viajes y espacio público en América Latina*. Buenos Aires: Eudeba.
- García Canclini, Néstor, *Imaginarios Urbanos*, Eudeba, Buenos Aires, 1997
- González Cirimele, Lilly (2002) *El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca*. Cuicuilco, vol. 9, núm. 25, Escuela Nacional de Antropología e Historia, Distrito Federal, México
- González Cirimele, Lilly, *El discurso semiótico de la identidad en los museos comunitarios de Oaxaca* Cuicuilco [en línea] 2002, 9 (mayo-agosto): [Fecha de consulta: 29 de febrero de 2016] Disponible en: <http://www.redalyc.org/articulo.oa?id=35102505> ISSN 1405-7778
- López, William Alfonso (2013) *Museo en tiempos de conflicto: Memoria y Ciudadanía en Colombia*. Universidad Nacional de Colombia, Bogotá, 56p.
- Morales Moreno, Luis Gerardo. La escritura-objeto en los museos de historia. *Intervención, Revista Internacional de Conservación, Restauración y Museología*, [S.l.], p. 30-38, jun. 2010. ISSN En trámite. Disponible en: <https://revistaintervencion.inah.gob.mx/index.php/intervencion/article/view/7/305>.
- Navarro Rojas, Óscar. Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico. *Revista museo y territorio*, 4: 49-59.

El museo, una alternativa para superar los fragmentos de las infinitas memorias

Arq. María Teresa Alarcón

FADyCC/Universidad Nacional del Nordeste
mtalarcon@artes.unne.edu.ar

En principio, quisiera agradecer a Nelly y a Olga por la invitación a participar de este Encuentro. En segundo lugar quisiera hacer la aclaración que no provengo del campo disciplinar de la museología y esto, de alguna manera, sesga y condiciona la reflexión que les propongo a continuación. Sólo se trata de algunas cavilaciones sobre el tema que, posiblemente discurra sobre más errores que aciertos; pero el desafío estaba planteado.

La reflexión que propongo en esta conferencia, surge a partir de una situación concreta planteada con la Casa de la Memoria, de Resistencia, Chaco.

Hace pocos días atrás, fui convocada, como otros miembros de la Comisión Provincial de Patrimonio del Chaco, a una reunión para opinar sobre el proyecto de intervención en el edificio que alberga la Casa de la Memoria.

Conocida inicialmente como la Casa Lagerheim, fue construida en 1910 frente a la plaza principal de la

ciudad de Resistencia, por su propietario, Gustavo Lagerheim, empresario de origen sueco que, habiendo llegado a la Argentina en 1883, se había trasladado al Chaco, dado que era proveedor de mercaderías del Ejército Argentino y de algunos establecimientos ganaderos de la zona. Decidido a radicarse en la región, fundó la fábrica de tanino denominada “Industrial del Chaco”, ubicada en Puerto Tirol. Allí formó su familia y crecieron sus hijos, uno de los cuales – Gustavo, también – llegó a ser Gobernador del entonces Territorio Nacional del Chaco durante el periodo 1938 – 1941.

Hago un paréntesis aquí para aclarar que la historia del Chaco, de la región Chaco, pareciera hacerse visible a partir de la radicación de estas tanineras que fueron una de las expresiones que adoptó el modelo de Estado liberal agroexportador de la generación del '80 y su política de ocupación territorial, de afirmación de fronteras y explotación de recursos naturales. Una historia que habla de un controvertido desarrollo económico que no pudo sostenerse en el tiempo dado que su contracara fue el expolio y la explotación, en diferentes formas, de los recursos naturales y del hombre por el hombre. Historia de la cual, esta casa, es sólo una de sus tantas y diversas imágenes.

Se trata de una casa de fachada simétrica de estilo ecléctico francés, con almohadillado en los muros y rejas balcón de diseño Art Nouveau y el interior refleja la típica casa italianizante de galerías, con las habitaciones rodeando los patios (uno principal y otro secundario) mediadas por galerías perimetrales.

En 1955 el edificio fue expropiado por la Provincia para ser destinado a oficinas administrativas de Obras Públicas. Y en 1976 el gobierno de facto de Antonio Serrano cedió el espacio a la Policía de la Provincia, que estableció allí la Brigada de Investigaciones pasando luego a funcionar un Centro Clandestino de detención y tortura.

Con la restauración de la democracia, fue destinado nuevamente a la administración pública. Fue declarado Patrimonio Cultural por la Comisión Provincial para la Protección del Patrimonio Cultural y Natural de la Provincia del Chaco, a través del Decreto N° 1951 del 26 de Octubre del 2004 y a partir del 11 de diciembre del año 2006, funciona allí la Comisión Provincial por la Memoria, haciendo uso de sus espacios el Museo de la Memoria, el Registro Único por la Verdad, la Biblioteca, el Programa de Asistencia Integral a las Víctimas del Terrorismo de Estado (a partir del año 2008) y demás sectores administrativos. Hasta aquí, los hechos.

La propuesta de intervención presentada me llevó a reflexionar acerca de los muy discutidos criterios de intervención en edificios de carácter histórico, estético y monumental en términos de restauración de un monumento para funciones museísticas – cuestiones con las que uno puede estar, como técnico, más o menos de acuerdo pero que no viene al caso tratarlas en este momento. Sobre todo pensaba en otra cuestión cuyo eje de disquisición pasaba por otro lado y tenía que ver con la conciliación de las dos imágenes, de las dos historias... Y muchos interrogantes: ¿Cuántas memorias habitan estos lugares? ¿Qué o cuáles de esas memorias acoge un museo de “la memoria”, en este caso en particular, en un edificio con otras tantas memorias? ¿Cuáles son las connotaciones, implicancias y significados de un “museo de la memoria”? ¿Cómo opera un museo “de la memoria”?

La memoria...Hace bastante tiempo atrás escuchaba a Gnemmi en una conferencia preguntarse, *dónde* descansa nuestra memoria colectiva, donde habitan esas nuestras infinitas memorias. (Gnemmi, 1997) La pregunta nos confronta con las dimensiones que la atraviesan: el tiempo, el espacio y la cultura, entendiendo a ésta imbricada en el hecho social.

Posicionados en la dimensión temporal, situada la memoria en el pasado, se vuelve pasiva, se torna

inacción casi podríamos decir un nostálgico recuerdo, que puede resultar agradable o no a cada sujeto. Ubicada en el presente se vuelve activa, memoria viva que puede constituirse en un factor de reflexión, de construcción de identidad, de valoración de la cultura, de cambio.

Situada en el espacio, esa memoria descansa en el museo (entre otros sitios), entonces éste deviene un dispositivo que permite seleccionar contenidos y, en definitiva, establecer la frontera entre lo que se quiere recordar y lo que se quiere olvidar, lo que implica decisiones acerca de qué recortar (hechos y procesos históricos), cómo recortar (desde qué valoraciones, cómo recordarlos, cómo narrarlos y mostrarlos) y quiénes y para quienes se hace ese recorte (desde qué posicionamientos ideológicos, epistemológicos y axiológicos)

Con sus interrogaciones Gnemmi (1990) pone en juego también una condición esencial de la memoria que es la oscilación permanente entre la memoria subjetiva e individual y la memoria colectiva como construcción social, esto es, una operación cultural fundada en valores compartidos por los sujetos que la construyen. Y es esta construcción de la memoria colectiva la que nos interesa dilucidar.

Deberemos hablar entonces de la memoria colectiva, como aquella que se construye desde lo social, con el otro, a través de infinitas memorias, rescatando del olvido aquellos hechos, sucesos, eventos significativos del pasado – y aunque del presente – que constituyen rasgos identitarios para el conjunto de esa comunidad; rasgos que la definen y le dan sentido – de identidad y pertenencia – entendido esto en sentido amplio, como fundamento y como proyecto.

Pero la sociedad no es homogénea sino que está formada por individuos que conforman diferentes grupos que dan cuenta de la pluralidad de identidades; esto sólo nos garantiza que es probable que también se sustenten en valores diferentes y por lo tanto son

heterogéneos también los recortes y la selección que cada uno de ellos pudiera hacer para la construcción de esa memoria dando lugar así a múltiples memorias.

En cierta forma, hablar de un “museo de la memoria” parece redundante ya que uno de sus objetivos esenciales es el de sostener viva la memoria; el sólo nombrarlo – museo – parecería suficiente. Pero entonces nos lleva de nuevo a la pregunta, cual es “la” memoria que se quiere preservar, qué se quiere recordar, qué no se debe olvidar. Nos remite también a otras cuestiones no menores referidas al cómo recordar y quiénes son los sujetos y/u objetos de la memoria.

Se nos plantea dos opciones posibles: una entender el museo de la memoria como museo del *conocimiento* y la *memoria* del ejercicio de la violencia estatal ilegítima, otra como un museo de un régimen político en particular. (Catalina Smulovitz, 2000). Sin entrar en la profundidad del análisis, podríamos decir que este planteamiento podría llegar a ser válido de alojarse el museo en un espacio nuevo, pensado *ad hoc* pero deberíamos cuestionarnos para el caso de un edificio histórico, cargado de otras historias y otras memorias. ¿Cómo conciliar entonces esa pluralidad de identidades y de memorias?

¿Sería entonces un museo de “las memorias” o a qué memoria en particular se estaría refiriendo el museo de “la” memoria?

Los fragmentos de la memoria

Repasando el concepto de museo, podemos ver el recorrido que la definición ha desarrollado, desde una mirada centrada en lo concreto del edificio, el templo de las musas, que luego pasó a ser un conjunto de edificios construidos por Ptolomeo que comprendía una biblioteca, un anfiteatro, un observatorio, un jardín botánico y una colección zoológica, salas de estudio y

trabajo. El origen remitiría al *museion*, que recogía el conocimiento alcanzado por la humanidad y a la *pinakothéke* que era el lugar donde se guardaban y conservaban los cuadros y tablas del arte antiguo, los estandartes, etc. De allí que esté muy vinculado a la idea de coleccionismo y de conocimiento, pero también como expresión de distinción y poder.

Pasando luego por los intangibles objetivos institucionales, cuales son la conservación de los objetos que ilustran los fenómenos de la naturaleza y los trabajos del hombre y la utilización de estos objetos para el desarrollo de los conocimientos humanos y la ilustración del pueblo.

Focalizando más adelante en el contenido – los objetos – como centro receptor patrimonial; para luego poner el acento en las funciones como servicio cultural, público, relacionado con la conservación, la documentación y la experiencia de las inquietudes figurativas, visuales y objetuales o como medio de comunicación a través de un lenguaje no verbal, de objetos y fenómenos demostrables.

La mayor parte de las veces concebido como depósito de ciertos aspectos, a veces incluso – como dice Pérez Sánchez – los más superficialmente brillantes del pasado, el rol histórico que se le ha asignado al museo fue el de constituirse en espacios privilegiados – y privilegiantes, selectivos – de representación, de prestigio social y de construcción de la memoria. Sólo este último tiempo parece nuevamente vinculado a sectores más amplios de la sociedad: *“Toda institución permanente que conserva y expone colecciones de objetos de carácter cultural o científico, para fines de estudio, educación y deleite”*, señala el ICOM (1947 – artículo 3) para luego especificarse que:

el museo es una institución permanente, sin finalidad lucrativa, al servicio de la sociedad y su desarrollo, abierta al público, que adquiere,

conserva, investiga, comunica y exhibe para fines de estudio, educación y deleite, testimonios materiales del hombre y su entorno. (ICOM, 1974, 1983,1987 – artículo 3)

Estas definiciones muestran bien a las claras hasta qué extremo el museo requiere y exige una inserción en el tejido de la vida; una vida que es compleja, a veces contradictoria, pero está siempre atravesada de la multiplicidad que deviene de las diferentes culturas. Dejar de ser lo que en el lenguaje habitual se asocia al pasado, lo inerte, lo muerto para formar parte de lo activo, vivo y cotidiano. Aún y así, no podemos dejar de ver que, como institución cultural producto del quehacer del hombre, que desarrolla formas particulares de comunicación a través de ricos y variados lenguajes, de generación y divulgación de conocimientos, está sujeto a relaciones de poder, atravesado de sesgos políticos, sociales y de valores que se derivan de su contexto de sentidos. De modo que su identidad, objetivos, funciones, conocimientos, materias, etc. están comprometidos en esas visiones y comportan un recorte desde una de las tantas miradas, de las tantas memorias posibles desde cuyas perspectivas y discursos se constituyen en fronteras excluyentes de todo aquello que no quepa en el recorte de “esa memoria”.

Señala Maceira Ochoa:

Los museos también se han considerado como un medio de control social, de homogeneización, pues las visiones políticas en que se sustentan y los discursos que difunden pueden ser utilizados con estos fines, ya sea tratando de imponer cierto tipo de identidad, de establecer una cierta versión de la historia, de valorar y exhibir algunas cosas y ocultar otras. (Maceira Ochoa, 2008:5)

Desde esta visión de los museos operando también como dispositivos de control social y en ese proceso de homogeneización debemos poner en juego entonces el rol que cumplen los museos en la construcción de fronteras, en la segmentación de colectivos sociales – por acción u omisión – en la afirmación y empoderamiento de algunos grupos y en el sentido último que adoptan. Pero entonces, ¿no estaríamos repitiendo historias? Deberíamos ir más allá aún.

Cómo pueden ser pensados como espacios en construcción destinados a la promoción cultural y a la construcción de sujetos autónomos y con compromiso social; espacios que propicien el encuentro y la interacción, que se constituyan en instrumentos de diálogo entre personas, grupos, generaciones y/o sociedades de diferentes. Espacios para transmitir contenidos que, desde la información y la sensibilización, le permitan al público reflexionar y comprender la realidad a partir de nuevos elementos de juicio. Espacios para la comunicación, el esparcimiento y la recreación.

En los Fundamentos para la creación del Museo de la Memoria, se dice que fue la *lucha por Verdad y Justicia y por mantener vivo el recuerdo de lo ocurrido en nuestro país durante el terrorismo de Estado*, lo que llevó a los organismos de derechos humanos a conformar una red para producir diversas acciones y homenajes recordatorios. (AAVV, 2000) Y agrega luego:

Poco tiempo después, comenzamos a trabajar en una antigua aspiración: crear un Museo de la Memoria, que de manera dinámica y viva pudiera preservar y a la vez hacer accesible al público toda la documentación y los objetos que mostraran que ocurrió, como ocurrió y el modo en que la sociedad toda reaccionó frente al autoritarismo. [Sic]

Pareciera que el recorte del tema de la Verdad y la Justicia restringido al contexto del terrorismo de

Estado, paradójicamente, descontextualiza y deja afuera una cuestión central que a través del museo, y de este en particular, debería interpelarnos dura y críticamente: por qué ocurrió, que nos pasó como sociedad para que esta barbarie sucediera. Y en todo caso, para qué preservar esa imagen del horror.

La creación de estos museos de la memoria fue indiscutiblemente necesaria y pertinente pero – a mi juicio – no puede quedar anclada en la voluntad de dejar plasmados los horrores de un momento histórico de nuestro país – vividos también en otros contextos temporales y espaciales – desde una puesta en escena que recurre a la visión y a la emoción. Debe ir más allá de la exhibición y la provocación emotiva, debe apelar también a la reflexión crítica que involucre todas las capacidades intelectuales, espirituales, morales, psíquico-físicas del sujeto a fin de poder reconstruir un relato con algún sentido del proceso histórico y plantearse el por qué pasó lo que pasó. Debe narrar algo, para significar algo... pero también para cambiar algo.

Por eso, si hay algo que el museo, y este en particular, debería hacer, es constituirse en un espacio no sólo de información, casi aséptica sino un espacio de diálogo y de comunicación para la reflexión, que nos intime a cuestionar cuanto allí se nos ofrece; que nos ponga en crisis, que nos interpele constantemente acerca de cómo – incluso ahora – desde nuestros pensamientos, nuestros decires, nuestras prácticas cotidianos muchas veces seguimos reproduciendo, y somos capaces y podemos aún, generar y desplegar tanto horror. Es esa la interacción que hoy nos demandan estos museos: una comunicación reflexiva que nos informe desde el aporte del conocimiento de la historia pero nos interpele desde la moral y la ética; que nos intime acerca de la sociedad que pretendemos construir a partir de esta oportunidad de reflexión crítica y memoriosa que nos propone el museo.

Hay un discurso en los museos. El recorte que hace el museo de “la memoria” expresa una voluntad manifiesta que marca una doble frontera que por un lado excluye “otras múltiples memorias” de derechos vulnerados a lo largo de la historia por un Estado ausente o por la indiferencia de una sociedad pacata que nos lleva a preguntarnos qué memorias conservar, por qué esas y no otras, para qué y para quién conservarlas. Por otra parte nos coloca en una situación peligrosa de dejarnos entrapados al entender la memoria – y más aún la memoria colectiva, como es este caso – centrada en la tangibilidad de los objetos que se pueden exhibir y no en la comprensión de la memoria como construcción colectiva de sentidos, dinámica y contextualizada cuya finalidad es interpelarnos como sociedad. Qué, cómo – e insisto – por qué sucedió lo que sucedió... Peor aún, ¿podría volver a sucedernos? (Jelín, 2000)

Todo devenir histórico encierra procesos que representan lo mejor y a veces lo peor del ser humano y el cuestionamiento sobre la posibilidad de un acaecer debería poder permitirnos revisar críticamente esa realidad pasada para rescatar lo positivo y continuar adelante.

Y aquí la memoria colectiva como tal, a través del museo, se plantea como instancia superadora que permite operar sobre el presente poniendo en diálogo a los protagonistas de la historia, pasada y presente, a los que la vivieron en carne propia en un pasado – víctimas y victimarios, empoderados y sometidos – con los sujetos que la interpretan desde el presente. Otorga sentidos diversos y ensaya algunas primeras y diferentes explicaciones...pero también otros interrogantes: ¿para qué?

Señala Américo Castilla que el espectador contemporáneo no se conforma con una visión única de la historia, (Castilla, 2000) por eso deberíamos recuperar esos infinitos fragmentos de infinitas memorias

que permita hilvanar el pasado con el presente y proyectarse hacia el futuro que como sociedad pretendemos, soñamos y debemos construir. El museo de la memoria debe asumir allí la responsabilidad, desde una ética social y cultural, de transmitir desde el conocimiento y la información los legados patrimoniales que tienen que ver con la identidad de los pueblos para interpelar a la historia, para construir una memoria socio-cultural e identidad colectivas. Pero asimismo, debe trascender esos fragmentos de la memoria y empezar a hablar de un museo de “las memorias” que sea lo suficientemente amplio y pluralista, que incluya diversas memorias, niveles de interpretación y comprensión, para que todos podamos cuestionar ese pasado que se nos presenta a través de ese particular recorte de objetos escogidos. (Pérez Gollán, 2000).

A lo largo de los años, los museos han devenido centros de referencia social que canalizan numerosas y variadas actividades, experiencias y programas culturales de prestigio; un generador de ofertas, que van desde la investigación y estudio en el campo disciplinar que les compete hasta el desarrollo de actividades de tipo didáctico-formativo, dentro de un marco muchas veces lúdico y reflexivo a la vez, lo que representa una oportunidad de ir más allá. Hoy deberíamos ir más allá porque nada nos garantiza que el horror no vuelva a suceder.

A mi juicio, hablar de “la” memoria – e insisto, habiendo tantos derechos vulnerados no exhibidos (?) ni en estos espacios ni en otros espacios museísticos – nos sitúa en un consenso coyuntural, inestable y peligroso. Pienso que la única memoria que nos unifica, nos homogeneiza y nos distingue a la vez, que es “la” memoria es aquella que nos constituye en ciudadanos, sujetos autónomos de derecho, de derecho a la vida, de derecho a ser y pensar diferente; aquella que nos restituye una identidad humana que es a la vez

social y por lo tanto comprometida con el ser humano desde todos los sentidos.

Muchas gracias.

Buenos Aires, noviembre de 2014

Bibliografía

- Castilla, Américo. (2000) "Primer Debate Interdisciplinario: Fundamentos para la creación del Museo de la Memoria" Introducción al tema. Primeros interrogantes que surgen desde las distintas disciplinas frente al objetivo de construir un Museo de la Memoria. Cómo convertir la voluntad de un sector directamente afectado en una necesidad de la sociedad. En: *Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria*. Colección Memoria Abierta. Primer Jornada – 30 de Septiembre de 1999. Buenos Aires. Pp. 8 – 11.
http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/museo_de_la_memoria.pdf Capturado el 06/11/2014
- Gnemmi, Horacio. "Sobre los fragmentos de la memoria. Aproximaciones a la relación museo – patrimonio arquitectónico." Ponencia de base del V Congreso Nacional de Preservación del Patrimonio Arquitectónico y Urbano / III Seminario de Especialistas Americanos. Mar del Plata, República Argentina, octubre de 1990.
- Jelín, Elizabeth. (2000) "Primer Debate Interdisciplinario: Fundamentos para la creación del Museo de la Memoria. Conceptos teóricos de Memoria desde diversas ópticas que contribuyan a definir el

propósito del museo". En: *Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria*. Colección Memoria Abierta. Segunda Jornada – 2 de Octubre de 1999. Buenos Aires. Pp. 23 – 25.

http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/museo_de_la_memoria.pdf Capturado el 06/11/2014

Maceira Ochoa, Luz. "Los museos: espacios para la educación de personas jóvenes y adultas." En: *Decisio*. Mayo – Agosto 2008. Pp. 3-13.

Maroević, Ivo. (1997) "El rol de la musealidad en la preservación de la memoria.

http://www.icofom-lam.org/files/13_maroevic_musealidad_en_la_preservacion_de_la_.pdf Capturado el 03/11/2014.

Navarro Rojas, Oscar. "Ética, museos e inclusión: un enfoque crítico." En: Revista *Museo y Territorio*. Número 4, Diciembre 2011. Pp. 49-59. Área de Cultura del Ayuntamiento de Málaga, Fundación General de la Universidad de Málaga
<http://museoyterritorio.com/pdf/museoyterritorio04-5.pdf> Capturado el 27/10/2014

Navarro, Oscar. "Museos nacionales y representación: ética, museología e historia."
<http://www.ilam.org/ILAMDOC/MuseosRepresentacion.pdf> Capturado el 04/11/2014

Pérez Gollán, José. (2000) "Primer Debate Interdisciplinario: Fundamentos para la creación del Museo de la Memoria. Introducción al tema. Primeros interrogantes que surgen desde las distintas disciplinas frente al objetivo de construir un Museo de la Memoria. Cómo convertir la voluntad de un sector directamente afectado en una necesidad de la sociedad". En: *Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria*. Colección Memoria Abierta. Primer Jornada – 30 de Septiembre de 1999. Buenos Aires. Pp. 12 – 14.

- http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/museo_de_la_memoria.pdf Capturado el 06/11/2014
- Pérez Sánchez, Alfonso E. (1987) “Función del museo en la sociedad actual.” Ponencia presentada al Décimo Congreso de Estudios Vascos. Archivos, Bibliotecas y Museos. Pamplona, España. Pp. 129 – 136. <http://www.euskomedia.org/PDFAnlt/congresos/10/10129136.pdf> Capturado el 27/10/2014.
- Rusconi, Norma. (2001) “La museología y el desarrollo económico-social”. En Revista *ABRA*, Pp. 11 a 16. http://network.icom.museum/fileadmin/user_upload/minisites/icoform/pdf/lam_2001.pdf
- Rusconi, Norma. “El objeto museal y la diversidad cultural”. ICOFOM LAM – Argentina. http://www.museoliniers.org.ar/museologia/NR_Elobjetomusealyadiversidadcultural.pdf Capturado el 27/10/2014.
- Smulovitz, Catalina (2000) “Contenidos del museo”. En: *Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria*. Colección Memoria Abierta. Tercer Jornada – 13 de octubre de 1999. Buenos Aires. Pp. 50 – 51. http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/museo_de_la_memoria.pdf Capturado el 06/11/2014

Documentos:

- AA.VV. (2000). *Organización Institucional y contenidos del futuro Museo de la Memoria*. Colección Memoria Abierta. Primeras Jornadas de debate interdisciplinario. Colección “Memoria Abierta”. Buenos Aires, Marzo de 2000. http://www.memoriaabierta.org.ar/pdf/museo_de_la_memoria.pdf Capturado el 06/11/2014.

Estatuto del ICOM. (1947) (1974). Estatuto del ICOM / UNESCO. (2007) 22^a Conferencia general de Viena, Austria.

Tema 1

Consolidación de la museología como campo disciplinario, ¿nuevas tendencias o viejos paradigmas?

Quando um conceito delimita um campo: reflexões sobre a importância do processo de construção do fenômeno ecomuseu para a museologia

Luciana Menezes Carvalho¹ e Tereza Scheiner²

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Rio de
Janeiro, Brasil

estudante.lu@gmail.com
tacnet.cultural@uol.com.br

RESUMEN

En este artículo presentamos, en primer lugar, la discusión del concepto de Museo que culmina con la elaboración del concepto de ecomuseo. Para orientar la reflexión, levantamos las siguientes cuestiones: ¿Cuál es la relevancia de delimitar el concepto de museo? o mejor ¿Cuál es la relevancia de la discusión en sí para la consolidación de un campo? De hecho ¿A respecto de quien los museos hablan y cómo esto afecta nuestra perspectiva de campo? ¿Cuáles son las facetas ideológicas y conceptuales de los términos que utilizamos? Intentando responder estas preguntas, en el presente artículo seguimos los siguientes pasos: 1) discusión acerca de la demanda museológica de delimitar un recorte de lo Real para su análisis; 2) reflexión y designación crítica sobre el concepto de ecomuseo; y 3) consideraciones sobre la importancia del concepto de ecomuseo para la Museología.

Palabras clave: Museo. Museología. Ecomuseo.

RESUMO

O presente artigo apresenta, primeiramente, a discussão do conceito de Museu que culmina com a própria elaboração do conceito de ecomuseu. São levantadas as seguintes questões para orientar a reflexão: qual a relevância de se delimitar um conceito de museu, ou melhor, qual a relevância da discussão em si para a consolidação de um campo? A quem de fato os museus dizem respeito e como isso afeta nossa perspectiva de campo? Quais as facetas ideológicas e conceituais dos termos que usamos? Na tentativa de respondê-las, o presente artigo segue a seguinte trajetória: 1) discussão sobre a demanda museológica de delimitar um recorte do Real para sua análise; 2) reflexões e apontamentos críticos sobre o conceito de ecomuseu; e 3) considerações sobre a importância do conceito de ecomuseu para a Museologia.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Ecomuseu.

ABSTRACT

This paper discusses the concept of Museum that culminates on the development of ecomuseum concept. In order to guide this reflection, we bring the following questions: What is the importance of outlining the concept of museum, that is, what is the importance of this discussion for the consolidation of a field of knowledge? To whom are museums aimed and how does it affect our concept of field? What are the ideological and conceptual facets behind the terms that we use? As an attempt to answer these questions, this paper follows this trajectory: 1) Discussion on the urge to outline a part of the reality for its analysis; 2) Reflections and critical notes on the concept of ecomuseum; and 3) Considerations on the relevance of the ecomuseum concept for Museology.

Keywords: Museum. Museology. Ecomuseum.

Considerações iniciais – às voltas com o conceito de Museu

Tomando como ponto de partida o conceito de Museu, trazemos ao debate discussões em torno das definições do ICOM. Em 2005 o ICOFOM encaminhou uma definição de museu – nomeada **Declaração de**

Calgary - ao Conselho Executivo do ICOM, para ser considerada nos novos Estatutos do ICOM, a serem apresentados à Assembleia Geral do ICOM em 2007:

Museu é uma instituição para benefício da sociedade, consagrada a explorar e a compreender o mundo através da investigação, da preservação e da comunicação – em particular por meio da interpretação e da exposição – da evidência material e imaterial que constitui o patrimônio da humanidade. É uma instituição sem fins lucrativos. (Mairesse et al., 2005, p. 16-17).

Refletindo sobre a Declaração de Calgary, Deloche chama a atenção para um importante detalhe: essa é a mesma definição do ICOM elaborada na Conferência de Copenhague, de 1974, vigente durante décadas e pouco alterada na atualidade. No entanto, algumas características foram suprimidas: 1) a característica “permanente” (identificada pela presença deste termo) da instituição; e 2) a importância, em relação ao público, voltada para o estudo, educação e prazer também não são encontradas. Mas o autor lança a questão: seriam essas “ausências” suficientes para dizer que se trata de uma nova definição? (2010, p. 117) Assim, Deloche discute os seguintes pontos:

1. O museu seria uma instituição e estaria limitado somente a esta forma? Deloche afirma, a partir de Stránský, que não se trata de instituição, mas sim **função** (ou fenômeno). A função daria ao museu uma possibilidade de operar de diferentes formas, inclusive pela instituição. O autor também identifica que o ICOM reforça a definição de instituição por ser um interesse deste conselho – afinal de contas, trata-se de uma organização de profissionais que buscam legitimar seu espaço de trabalho.

A ideia de instituição condiz com o caráter organizacional do ICOM (2010, p. 118).

2. O museu é concebido a serviço (benefício) da sociedade? O autor identifica que se trata de uma definição muito abrangente para abarcar a completude da finalidade do museu e poderia ser aplicado a diferentes campos – sistema legal, sistema de saúde, escolas entre outros, e não especificamente para museus. Ainda, Deloche destaca que a palavra “benefício” em si é complexa e estaria relacionada aos conceitos morais de bem e felicidade, isto é, não se trata de incluir “bem” e “a serviço de”, mas entender esse processo como parte da sobrevivência da humanidade como ela é (2010, p. 118).

3. Seria o museu focado nas evidências tangíveis e intangíveis que constituem o patrimônio da humanidade? Para Deloche, a expressão é “perfeitamente ideológica” e reflete questões que são específicas das sociedades ocidentais (2010, p. 118-119).

A introdução aqui apresentada, que se debruça sobre discussões acerca do conceito de museu, nos aponta algumas direções a serem trabalhadas no presente documento, tais como: qual é a relevância de se delimitar um conceito de museu, ou melhor, qual a relevância da discussão em si para a consolidação de um campo? A quem de fato os museus dizem respeito e como isso afeta nossa perspectiva de campo? Quais as facetas ideológicas e conceituais dos termos que usamos? Essas questões, por sua vez, nos movem a discutir um conceito de museu específico: o de **Ecomuseu**. Para tal, o presente artigo segue a seguinte trajetória: 1) discussão sobre a demanda museológica³ de delimitar um recorte do Real para sua análise; 2) reflexões e apontamentos críticos sobre o conceito de ecomuseu; e 3) considerações sobre a importância do conceito de ecomuseu para a Museologia.

Para dar conta de uma parte do Real ou de uma realidade - As interfaces da chamada Museologia

A partir de um pensamento construído, claramente, de forma filosófica, Stránský descreve passo a passo como ocorre o estudo dos fenômenos: devemos estudar a relação termos e realidades, e se essas por sua vez são objetivas ou subjetivas; se tais realidades contem características que as separem do “real total”; se estas existiram anteriormente, no passado, e se o que temos no presente é parte deste desenvolvimento; e se o fenômeno estudado ainda continua em desenvolvimento (2008, p. 102). Para Stránský, a base do fazer humano está no pensamento e no porquê da criação de todas as coisas, afinal de contas “poderiam os museus estar incluídos no nosso código genético?” (1987, p. 288). Em seguida, lança também a seguinte questão: “seriam os museus objeto da museologia ou os meios para se perceber o enfoque da museologia em relação à realidade?” (1987, p. 288). Respondendo a tal questão, faz primeiramente uma contundente afirmação: “A ideia de que o sujeito da museologia é o museu prova ser um real fardo” (1987, p. 288).

Para explicar a afirmativa acima, Stránský considera que o próprio termo propicia este entendimento. Ao longo de anos, este autor vem tentando desconstruir a ideia de museologia vinculada a museu e também percebe que muitos autores tem se utilizado de suas ideias como se fosse um novo enfoque do problema. Mas o que Stránský defende é que o museu é material, portanto também possui fim e responde aos anseios de seu criador e de suas necessidades sociais. Stránský, ao considerar museu como uma específica forma de apropriação da realidade, e não a realidade como tal, percebe que se trata de uma realidade vista de um ponto de vista humano. Assim, para esse autor, o objeto de estudo da Museologia seria essa específica

relação com a realidade, esta forma de apreender do “caráter do museu” as coisas, que denomina de musealidade, deveria então ser o objeto central da Museologia – sendo esse o diferencial desse campo em detrimento de outros ramos da ciência, delimitando ainda sua posição dentro do sistema das ciências (1987, p. 289).

Bellaigue também considera como premissa que “museu é a expressão de uma relação específica entre o homem e a realidade resultando na preservação de seu patrimônio natural e cultural objetivando a pesquisa e a documentação (e o desenvolvimento)” (1987, p. 59). Se pensar a Museologia enquanto uma ciência que se enquadra entre as humanas e sociais, ela deveria considerar as seguintes questões: humano e tempo (duração, memória e momento); humano e espaço (quais são na atualidade os novos territórios humanos?); humano e realidade (a realidade vista não é suficiente para compreensão – se faz necessário uma “visão mais aguda” para entendê-la em sua complexidade e globalidade); humano e imaginário (quando este humano se encontra diante de novas situações, precisa inventar e criar) (1987, p. 60-61).

Assim, Bellaigue utiliza o conceito de “Museu total” ou “Museu integrado” (diferentes traduções do francês e inglês, respectivamente), desenvolvido de forma participativa e que abrange não só os aspectos geográficos, históricos e naturais, mas também os modos de vida e experiências humanas. E, para a autora, é a realidade que por sua vez constitui as coleções do museu – “com ou sem paredes”: tudo que está ao nosso redor e que está “condenado a desaparecer” (1987, p. 62).

Conforme já muito se tem dito, é na interface com o social que o indivíduo se constrói. Assim, faz-se necessário compreender as formações sociais, como essas se constituem e como interferem no indivíduo. É fato que o grupo provoca, em seus indivíduos, uma espécie de “mente coletiva que os faz sentir, pensar e

agir de maneira muito diferente” do que normalmente agiriam, formando “um novo ser que apresenta características muito diferentes daquelas possuídas por cada uma das células isoladamente” (FREUD, 1996, p. 84). Freud e outros autores identificam que os princípios éticos de um grupo são mais elevados que os dos indivíduos, e que apenas na coletividade é possível um alto grau de desprendimento e devoção – a sociedade prescreve padrões éticos para o indivíduo e esse, em sua maioria, fracassa em alcançar tais exigências.

Sobre o que denomina “grupo” e como este é formado, Freud aponta o embate sobre as origens dessa formação, pois alguns remetem aos grupos instituídos (associações estáveis) enquanto outros percebem tal formação desde os primórdios da humanidade. Como Durkheim, Freud defendia a ideia de que o social “atua” fortemente no indivíduo, mesmo considerando as multiplicidades que definem e compõem o mundo humano e sua vida mental (1996, p. 73). Em um fenômeno que perpassa do micro para o macro, a formação do humano deixa de ocorrer apenas no âmbito individual e passa a ocorrer no âmbito coletivo.

Essas considerações são importantes e devem ser levadas em conta ao pensar a inserção do indivíduo – ou grupo social – nos museus. Ou, ainda, pensar a inserção e importância do Museu tanto para o indivíduo quanto para o grupo social. Mas também se entendemos, em uma amplitude do conceito e para fins de investigação, Museu enquanto uma relação específica ocorrida nas esferas do particular e social, entre o “Eu” e “Outro”, em um processo contínuo de identidade/identificação, atemporal, é possível compreender que cada pessoa se relacionará com o museu de forma particular, distinta. Essa forma particular, em dado recorte do Real, não pode ser portanto apreendida de forma genérica e abarcadora.

Mas a dúvida que nos surge é: de que realidades esses teóricos estão falando? Se cada indivíduo percebe a realidade a partir dos seus referenciais, como seria

possível definirmos que certas relações específicas (segundo nossos recortes) podem ser chamadas de museu, musealidade ou museologia? Assim, é imprescindível apontar que a relação específica está nos olhos do teórico, e não do humano analisado, cuja relação é nomeada e definida pelo primeiro. Mesmo quando a própria comunidade reivindica para si dada ação como sendo museu, essa depende do profissional do campo para legitimar sua nomeação, mesmo no caso dos ecomuseus.

Ecomuseu: da originalidade e equívocos para uma conquista

Para essa reflexão, nos baseamos em três textos que foram escritos por autores que possuíram um envolvimento direto com a causa⁴ e os autores Soares et al que escreveram uma crítica recente sobre o tema. Preferimos começar por Rivière que pontua, teórica e metodologicamente, o que o Ecomuseu é:

- Um instrumento concebido, desenvolvido e explorado em conjunto por uma agência de poder e por uma população;
- Um espelho, onde esta população se reflete, para reconhecer-se;
- Uma expressão do homem e da natureza. O homem é aqui interpretado no seu meio natural;
- Uma expressão do tempo, quando a explicação do tempo remonta ao aparecimento do homem, evolui através dos tempos pré-históricos e históricos e chega ao tempo atual, com uma projeção para o futuro, sem que por isso o ecomuseu se coloque como elemento decisório, e sim como instrumento;

- Uma interpretação do espaço;
- Um laboratório, na medida em que contribui para o estudo histórico e contemporâneo desta população e do seu meio;
- Um conservatório, na medida em que auxilia a preservação e a valorização do patrimônio natural e cultural desta população;
- Uma escola, na medida em que associa esta população a suas ações de estudo e de proteção, auxiliando o processo de compreensão de seu próprio futuro (1985, p. 182).

Era essa a experiência que surgia na década de 1970. Segundo Song (2005), Soares (2006) e Scheiner (2007), o termo “ecomuseu” foi cunhado por Hugues de Varine, durante um almoço, em 1971, na *avenue de Ségur*, em Paris, onde estavam reunidos além dele, Georges Henri Rivière, como consultor permanente do ICOM, e Serge Antoine, conselheiro do ministro do meio ambiente, Robert Poujade, para discutirem alguns aspectos da organização da Conferência do ICOM daquele ano, quando se falaria pela primeira vez no ecomuseu. Varine e Rivière desejavam que em uma conferência internacional de tal importância um homem político do primeiro plano ligasse, de forma inédita, publicamente o museu ao meio ambiente. Sendo assim, após experimentar diversas combinações silábicas entre as palavras “ecologia” e “museu”, Varine pronunciou “ecomuseu”, dando início à tarefa mais difícil que se seguiria, segundo Soares - definir tal conceito em termos práticos. Com a utilização do neologismo na conferência de 1971, por Poujade, e com o nascimento da *Maison de l’Homme et de l’Industrie*, no mesmo período, no Creusot, este novo tipo impreciso de museu viria a se tornar um protótipo (Soares, 2006). Rivière se consagraria como o principal pensador do termo nos anos seguintes, tendo

como base, principalmente, essa experiência. No entanto, suas ideias remontam desde a década de 1930.

Jean Clair escreve um texto (datado de 1976) no momento em que as ideias de Ecomuseu estavam eclodindo na França, fazendo uma possível trajetória que explicaria o processo de estabelecimento dessa nova forma de museu. O autor inicia o texto pelas coleções anteriores ao século XVIII, que por sua vez eram organizadas pela singularidade dos objetos, para no século XIX transformarem-se em museus que englobam toda atividade humana. Inclui nessa trajetória também, nesse mesmo século, a dualidade entre museus científicos e museus artísticos.

Na primeira passagem nomeada por Clair de “do Folclore aos museus abertos”, o autor aponta que, em paralelo às “tendências de uma cultura sábia, desejosa de encerrar o museu entre as obras artísticas ou entre os testemunhos científicos mais notáveis de uma civilização” (1976, p. 2), conforme apontado anteriormente, surgem movimentos de valorização de uma cultura popular, ansiosa de ter seus objetos presentes no espaço museu, que foi batizada, por John Thoms, em 1846, de folclore (*folk-lore* = saber do povo). Clair também identifica como importante nesse processo a revolução industrial, que por sua vez vai “pouco a pouco colocar em evidência as tradições, as crenças e os objetos-testemunho desta cultura agrária e artesanal” (1976, p. 2), incluindo a abertura de museus de folclore denominados, na França, de Museus de Artes e Tradições Populares, como declara. Pontuamos que os passos que se seguiram com o estabelecimento e fortalecimento da nova classe – o proletariado – podem ter assumido um papel importante nesse processo.

Essa nova percepção também influenciará as experiências dos “museus a céu aberto”, como delineia Clair, que surgiram no final do século XIX. Esses são mais que museus a céu aberto, em espaços livres, são museus que ressaltam as culturas locais. No entanto,

esses mesmos museus que ressaltavam culturas locais também puderam servir de instrumentos para reforçar características ditas “nacionais”, objetivando um coletivo maior. O próprio Clair indica o movimento perigoso desses tipos de museus voltados para uma localidade ou nação: “Se o museu de folclore tem ainda o mérito de integrar a cultura popular no desenvolvimento museal, pode em compensação encerrar-se em suas preocupações nacionalistas e xenóforas” (Clair, 1976, p. 2-3), como o caso dos *Heimatismuseen*.

Na segunda passagem, “do Museu Aberto ao Museu Atelier”, Clair identifica e resalta o Museu de Lejte, criado em 1964, que seria “centro de ensaios históricos e arqueológicos, fundado sobre um sítio arqueológico, [que] tenta reconstituir uma paisagem e um conjunto de vilas da Idade do Ferro, com suas diversas fases de ocupação pelo Homem” (1976, p. 3). Não é mais apenas a demonstração do fazer, da técnica: os visitantes podem e devem interagir, participando ativamente do processo.

Na última e mais importante passagem, para completo entendimento do processo, “do Museu Atelier ao Ecomuseu”, Clair delineia o que venha efetivamente ser a experiência “Ecomuseu”. E devemos usar aqui suas palavras:

Museu do espaço e museu do tempo, ele se ocupa de apresentar, por sua vez, as variações de diversos lugares num mesmo tempo, de acordo com uma perspectiva sincronica, e as variações de um mesmo lugar em diversos tempos, de acordo com uma perspectiva diacronica. Deve ser vista, no cruzamento deste duplo eixo temporal - diacronia e sincronia - a influencia, na origem do Ecomuseu, de um outro tipo de museu: o museu de história natural, e particularmente o exemplo dos dioramas do Museu de História Natural de Nova York, evocando da maneira mais concreta e mais precisa

os diversos aspectos de um mesmo local através da passagem dos anos, dos séculos e dos milênios (1976, p. 4).

Como aponta e já aqui apresentado, Rivière esboça suas teorias sobre o que viria a ser ecomuseu desde 1936, definindo-as na década de 1950 e cujas primeiras experiências práticas ocorreram na década seguinte. Segundo Clair, um dos traços que distingue o Ecomuseu das experiências anteriores seria sua preocupação com o meio ambiente, que não estava em voga até então nos museus (mas é muito anterior a noção Ecomuseu). Pois:

[...] os diversos tipos de museus que enumeramos neste artigo ainda não manifestam esta preocupação; se conservam testemunhos do passado, se reconstituem conjuntos naturais, e se protegem micro-ambientes naturais e perpetuam (artificialmente, é verdade) artesanias desaparecidas, eles não intervêm jamais diretamente sobre a proteção do meio ambiente natural. Um dos objetivos primordiais do Ecomuseu é, ao contrário, agir para proteger estes conjuntos ambientais (1976, p. 4).

Para tratar de ecomuseu, Évraud valoriza imensamente a experiência ecomuseu e sua relação com a identidade. Inicia seu texto com uma definição do termo identidade: “Identidade, do latim, idem, (significa) ser o mesmo que si mesmo”. E continua:

O sentimento do eu, o sentimento do nós, no caso da identidade coletiva: a “mesmidade”, poder-se-ia afirmar. Mas este mesmo é múltiplo e é por nós nomeado diversamente de acordo com o lugar, o momento (em que emerge); aliás, se ele permanecesse fixo, não seria nada além de um perfil (estereotipado).

A identidade é a consciência que a pessoa tem de si mesma. Vê-se, assim, que a memória nos constitui. Graças à memória, somos o que somos do mesmo modo que por causa da memória um determinado grupo humano difere de outro (1986, p. 85).

No entanto, Évrard também entende que não é possível ao humano identificar-se por completo, visto que a própria identidade é um processo em permanente construção. Aponta que a Museologia (aqui associada com a prática em museus) sempre tem se preocupado com os “dejetos”, “não só porque a Museologia preserva, mas também porque ela recicla e reutiliza” e que, a princípio, “a conservação testemunha um apetite pelo saber e pela descoberta que se traduz pela criação do gabinete de curiosidades ou pelo colecionismo” (1986). Mas, para Évrard, na atualidade, o ato de colecionar não está mais voltado ao passado, e sim ao presente e pergunta-se: “a cultura do grupo pode ser ao mesmo tempo observada e vivida?”.

A partir dessas afirmações, Évrard inicia suas considerações sobre Ecomuseu. Para ele, o Ecomuseu “não venera as coisas, mas os significados que elas contêm” – pois se trata de uma experiência onde as pessoas “são chamadas a se tornarem os atores de sua própria cultura”. Para ele, o objetivo dessa experiência chamada Ecomuseu seria “fazer renascer uma identidade portadora de futuro”: “O ecomuseu, ou museu do presente, gostaria de se confundir com a abertura que, tendo como base o conhecido, sempre passado, nos arrasta para o desconhecido, que está sempre por vir”.

Sempre falando na primeira pessoa do plural, num discurso claro de quem participa do processo, Évrard defende-se de possíveis acusações lançadas a essa experiência: “Acusam-nos de ‘humanismo’. Não buscamos fazer as pessoas felizes nem (queremos) salvá-las. Não somos nem prometeus, nem demiurgos,

nem os militantes de alguma grande noite. Tudo o que queremos (é) fazer perguntas sem respostas prontas” (1986, p. 88). E ainda assume ser convicto da causa, como muitos até os dias de hoje: “Quando a convicção nos domina, ela tende a engrossar a nossa voz, mas o que se poderia fazer sem convicção?” (1986, p. 88). E conclui: “Não, nós não fazemos algo inconseqüente, mas a seriedade é uma máscara de que a gravidade e o rigor não necessitam porque (o rigor e a gravidade) se abstêm de criar ilusões” (1986, p. 88).

Assim, uma importante diferenciação dos museus tradicionais, conforme aponta Clair, é que tais experiências convidavam os visitantes externos a participarem, enquanto o Ecomuseu é constituído pela e para a comunidade – por sua vez denominada autora do processo. Mas então, as dúvidas que podem surgir são – por que incluir os museus tradicionais em uma “trajetória evolutiva do ecomuseu”? Seria o Ecomuseu tudo isso aqui apontado? Em contraposição, os museus seriam o que? E mais, seriam ecomuseus e/ou museus compostos de todas estas características?

Destacamos as seguintes características na “evolução” apresentada por Clair: 1) como todo museu, o Ecomuseu também se presta à mais antiga ação desse fenômeno: o ato de colecionar; 2) os movimentos de valorização das culturas ditas populares são importantes para a inclusão de grupos e seus objetos antes não valorizados nos espaços de museus; 3) a definição de museu a céu aberto renova e amplia a própria concepção de museu, permitindo que esse possa ser percebido como um espaço com limites desconhecidos; 4) a valorização das práticas cotidianas e 5) no caso do Museu Atelier, a participação do público. Todas estas prerrogativas são importantes bases para a experiência do ecomuseu.

Não há como não pontuar e situar a importância da experiência do ecomuseu para o entendimento do próprio Museu. Ele pode ser testemunha de como o próprio

Museu constitui um fenômeno social, e que pode existir de diferentes formas (lembrando da construção do Real ou das realidades e considerando Museu enquanto categoria de pensamento), mas faz-se necessário aqui colocar algumas questões e fazer algumas provocações.

Rivière defende que os ecomuseus seriam: instrumento, espelho, expressão do homem e da natureza, expressão do tempo, interpretação do espaço, laboratório, conservatório, escola. Mas se partirmos da premissa que para cada sociedade teríamos um modelo de museu, e que o museu na forma tradicional, como conhecemos, foi modelo de uma hegemonia cultural – a sociedade ocidental – que por sua vez propagou suas ideologias e seus instrumentos – escola, hospital, museu – não poderíamos pensar que as ideias propostas não se aplicam a esse modelo de museu, também? É um espelho que reflete uma sociedade que as outras deveriam almejar ser. Ainda, museus têm sido associados a espaços como laboratório e escola desde seus primórdios – mas teriam ecomuseus e museus a pretensão de serem “escolas”? Teóricos aqui apresentados apontam que museus, independente de sua tipologia, são expressões de uma relação específica do homem com a realidade, ou natureza, mas que infelizmente esse fenômeno tem sido limitado por modelos importados de museu. E não estamos nos referindo só ao modelo tradicional amplamente conhecido: o **Ecomuseu é um modelo importado de museu.**

Como apontam Soares et al, museus tendem a apoiarem-se em entidades aparentemente “estáveis” que “evocam permanência e autenticidade”, que por sua vez são de suma importância para legitimar a capacidade dos museus de permanecerem ao longo do tempo, “adquirindo novas formas” (2010, p. 7). Soares *et al* então ressaltam o caráter impreciso do termo “comunidade”: trata-se de um termo “vago e elusivo na sua essência por apresentar numeráveis usos e significados que não se

excluem, mas que falham teoricamente em produzir um consenso sobre seu sentido” (2010, p. 2). No âmbito da Museologia, seja qual a corrente (Nova ou Social), apesar de considerarem a prática de uma possível “ação museal” como dinâmica e aberta, essas correntes em sua maioria trabalham com um conceito de comunidade que por sua vez é apresentado como sendo estático (2010, p. 4). Ainda, museus em geral intitulam “comunidades” grupos dispersos em contextos fragmentados (Soares *et al.*, 2010, p. 7). Esses museus, a partir da ilusão de uma unicidade de dada comunidade, se autodenominam geridos por tal comunidade (Soares *et al.*, 2010, p. 19), que não é mais que inventada.

Ainda, não poderíamos pensar que o ecomuseu poderia ser o que mais temos de assombroso na nossa relação com a perda? Pois não são mais somente os nossos objetos, mas nossas relações, nossos espaços, a natureza que ousamos querer preservar, num movimento quase angustiante. Mas, como aponta Soares *et al.*, “Antes de realizar a musealização de pessoas ou de coisas, museus comunitários musealizam *ideias*” (2010, p. 12) – e o próprio conceito de comunidade, conforme dito acima, é que está em jogo e é **musealizado**. Retomando à musealização da “comunidade”, essa deixa de existir enquanto “grupo real” e passa a existir enquanto grupo ideal, enquanto ideia (Soares *et al.*, 2010, p. 13). A musealização daria um status diferenciado e elevado ao grupo, onde poderíamos inferir que ecomuseus correm o risco de reforçar a xenofobia, o não entendimento do Outro. No entanto, conforme Soares *et al.* apontam, apesar do entendimento da não existência de um conceito unívoco de comunidade, não é possível negar a existência de um “sentimento de comunidade” (2010, p. 20-21).

Essas provocações são necessárias para que não repitamos mais um discurso romântico dessa prática. Precisamos considerar as seguintes questões, ou seja, o que efetivamente podemos aprender com os ecomuseus:

1) Como já afirmamos, eles nos ensinam sobre o caráter fenomenológico do museu, abrindo caminho para distintas possibilidades de ser museu. Assim, não podemos também cair no perigoso destino de apenas reforçar esse tipo de museu, como comumente se tem feito. Como aprendemos desde Hegel, o mundo não é dado, está em construção. Faz-se necessário pensar e considerar a existência de novos museus, por meio de nossas análises;

2) Precisamos compreender a própria dinâmica do social, com seus ganhos e perdas, como os próprios teóricos do conceito de ecomuseu já pontuavam. Ainda, não podemos impor esse modelo de museu para as diferentes comunidades – assim, qual seria a diferença entre Ecomuseu e Museu Tradicional, se ambos parecem reforçar a mesma lógica cultural?

3) A identidade não se constitui no mesmo, mas na diferença. O que reforça a identidade é entender que existe o Outro, com o qual não me identifico. Mas Clair aponta o caminho: “a tornar-se instrumentos de exaltação das culturas regionais [...] em reação, até mesmo em oposição, ao poder central” (1976, p. 4). O que de fato é importante ressaltar é que não se pode exaltar uma cultura regional em detrimento de outra, mas sempre mostrar que há outras percepções de mundo e, de certa forma, não se deixar levar por um movimento homogeneizador.

Mas o que procuramos aqui é ressaltar a grande contribuição do ecomuseu. James Clifford, um conhecido antropólogo, faz menção ao termo ecomuseu, em seu texto “Museu como zonas de contato”, pontuando que esse foi cunhado por Rivière. Ele apresentou, a partir de seus escritos, pouco conhecimento do termo, visto que não se tratava de um conceito da Antropologia ou das

Ciências Sociais – **trata-se de um termo específico do campo dos museus**. Apesar de não ter sido mencionado por Desvallées ou Mairesse, quando apresentam termos excêntricos da Museologia⁵, o próprio termo ecomuseu é excêntrico para quem não é do campo: as pessoas costumam interpretá-lo equivocadamente. Mas, para um grupo de profissionais de museus, ou para os “pares”, sua definição é compreendida em menor ou maior escala, dependendo das referências de cada um.

Ainda, trata-se de um dos termos mais difundidos do campo para fora de seus limites, considerando a citação de Clifford. Assim, o termo ecomuseu, que poderíamos afirmar como sendo resultado de uma reflexão teórica reivindicada pela Nova Museologia, testemunha e fortalece, de certa forma, a própria Museologia como campo específico. Diferente do termo Museu, que antecede à Museologia, o Ecomuseu é cunhado em um momento de mudanças e reivindicações teóricas para o campo dos museus. O termo ecomuseu é parte do processo de constituição da Museologia, que ao cunhá-lo, delineá-lo e reivindicá-lo está construindo seu arcabouço teórico e metodológico, além de desenhar suas fronteiras.

O conceito de ecomuseu, além de ser um dos mais difundidos, é também um dos mais conhecidos ou, em outras palavras, melhor compreendidos pelos pares do campo dos museus ou da Museologia. Em geral, teóricos tanto da corrente *Museum Studies* quanto da Museologia compartilham a definição mais básica desse conceito – um museu que é construído pela comunidade, que abarca toda sua delimitação social e espacial - apesar de não ter claro a que conceito de comunidade estão tratando, como Soares et al afirmaram. Ainda, o conceito de ecomuseu amplia a própria perspectiva do que venha a ser Museologia, quando coloca sob discussão seu objeto de estudo, abrindo espaço para a existência de diferentes museologias, isto é, inferências divergentes sobre o que venha a ser Museologia, que por sua vez são

oriundas das relações específicas entre os teóricos e suas perspectivas/práticas em distintas realidades.

Considerações finais – às voltas com a consolidação da Museologia

A partir dos argumentos aqui apresentados, é possível responder às questões colocadas no início desse trabalho. A primeira delas argui sobre a relevância de se delimitar um conceito de museu, ou melhor, a relevância da discussão em si para a consolidação de um campo. No caso da Museologia, podemos encontrar inúmeras definições do que venha a ser seu objeto de estudo, mas todas terminam por abarcar e delimitar (mesmo que seja ampliando) os espaços de atuação dos profissionais que as criam: os museus tradicionais e os ecomuseus, por exemplo. Essa premissa responde à segunda questão: A quem de fato os museus dizem respeito e como isso afeta nossa perspectiva de campo? Não deixamos de considerar que museus existem para as “comunidades” a que cada um diz respeito, com suas diferentes características, mas quem de fato se debruça, constrói e reconstrói os museus, em especial em sua delimitação conceitual, são os profissionais e, dentre esses, os que se denominam ou são denominados teóricos.

Isso afeta nossa perspectiva do que possa ser o campo da Museologia pois podemos entender que as fronteiras são mutáveis, pois são construídas constantemente pelo processo de produção de novos conhecimentos e olhares. Conforme dissemos no Encontro do ICOFOM ocorrido em 2014 na cidade de Paris, a Museologia só pode ser entendida enquanto o conjunto de teorias sobre dado fenômeno, nomeado em geral de Museu, e existindo enquanto reivindicação de profissionais de museus por uma especificidade de

conhecimento e de objeto, fruto de um processo de conhecimento científico, disciplinar e acadêmico propiciado e fomentado pelos cursos de museus. Assim, as facetas ideológicas e conceituais dos termos usados no campo da Museologia vão refletir as próprias bases dos teóricos e seus “*backgrounds*”, visto que o Real ou as realidades são percepções desses observadores, respondendo, portanto, a última questão.

O que gostaríamos de destacar nesse trabalho é que a contribuição de um conceito como de ecomuseu está além de sua singular compreensão – ela abarca o uso e re-significados dados a ele em uma teia que se estende por todos os que compartilham desse termo. Trata-se de algo construído de forma endógena e muito própria da Museologia. Não há, portanto, como não ver esse processo como consolidador para esse campo que se ergue (ou tem sido erguido) de forma autônoma desde o século XX.

Notas

¹ Mestre e Doutoranda em Museologia e Patrimônio (Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST). Diretora do Museu da Memória e Patrimônio da Universidade Federal de Alfenas, Minas Gerais.

² Doutora em Comunicação e Cultura (Universidade Federal do Rio de Janeiro - UFRJ), Professora e Coordenadora do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO / Museu de Astronomia e Ciências Afins - MAST), Rio de Janeiro.

³ O uso do termo museológico aqui está baseado na discussão apresentada em nosso trabalho: “Reflexões

sobre Museologia: Documentação em Museus ou Documentação Museológica?”, apresentado e publicado no XV Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação – ENANCIB, na cidade de Belo Horizonte, MG, em outubro 2014.

⁴ Rivièrre foi o principal teórico da ideia de Ecomuseu; Clair, um renomado historiador da arte que acompanhou de perto o movimento; e Évrard, que foi diretor e atuou juntamente com Varine na implantação do Ecomuseu do Cresout.

⁵ Na obra: Desvallées, André, Mairesse, François (Ed.). **Conceptos claves de Museología**. Paris: Armand Colin, 2010. 87p.

Referências

Bellaigue, Mathilde. Museology and the “integrated museum”. In: Symposium Museology and Museums. **ISS: ICOFOM Study Series**, Helsinki-Espoo, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 12, p. 59-62, Sept. 1987.

Brulon Soares, Bruno César; Scheiner, Tereza Cristina M.; Campos, Marcio D’Olne. A experiência museológica: Conceitos para uma fenomenologia do Museu. Sobre comunidades e museus: do gueto ao grupo social musealizado. In: ENANCIB 2010 - Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação (11), 2010, Rio de Janeiro. **Anais XI ENANCIB 2010**, GT 9 – Museu, Patrimônio e Informação. Rio de Janeiro: ANCIB, PPGCI-IBICT/UFRJ, 2010. n. p. 1 CD ROM.

_____. **Em busca do tesouro perdido: a Nova Museologia, o Novo Museu e a América Latina**. 2006. 175 f. Trabalho de Conclusão de Curso (Graduação em Museologia) – Escola de Museologia, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2006.

- Clair, Jean. **Les origines de la notion d'ecomusée**. Cracap Informations, n.2-3, p.2-4, 1976.
- Deloche, Bernard. Definition of Museum. In: Davis, Ann; Desvallées, André; Mairesse, François. **What is a museum?** 2011. p. 114-120.
- Desvallées, André, Mairesse, François (Ed.). **Conceptos claves de Museología**. Paris: Armand Colin, 2010. 87p.
- Evrard, Marcel. The Ecomuseum: conscience of lasting, transitory expression of identity. In: [Annual Conference of the International Committee for Museology / ICOFOM (8)]. **ISS: ICOFOM Study Series**, Buenos Aires. Symposium Museology and Identity. Basic papers. Mémoires de Base. International Committee for Museology / ICOFOM; Museum of National Antiquities, Stockholm, Sweden, n.10, p. 85-88, 1986.
- Freud, Sigmund. Psicologia de grupo e a análise do Ego. In: **Além do Princípio de Prazer, Psicologia de Grupo e outros trabalhos**. Rio de Janeiro: Imago Editora, 1996, p. 81-154.
- ICOFOM LAM. Conclusiones y Recomendaciones. Encuentro del Comitê Regional para América Latina y el Caribe / ICOFOM LAM (1). Buenos Aires [Argentina]. In: **El pensamiento museológico latinoamericano – los documentos del ICOFOM LAM**. Córdoba: ICOFOM LAM, 2006. p. 17-19.
- Rivière, Georges Henri. Definición evolutiva del ecomuseo. **Museum**. Imágenes del ecomuseo, Paris, UNESCO, v. XXXVII, n. 148, p.182-183, 1985.
- Scheiner, Tereza. Musée et Muséologie - définitions en cours. In: Mairesse, François; Desvallées, André; Van Praet, Michel. (Org.). **Vers une redéfinition du musée?**. Paris, França: L'Harmattan, 2007, p. 147-165.
- Song, Xiangguang. How the theory and practice of ecomuseums enrich general museology. In:

Communication and Exploration. Guyang, China
– 2005. Ecomusei del Trentino. Documenti di
Lavoro p. 37-42.

Stránský, Z.Z. Sobre o tema “Museologia – ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). In: **Revista Eletrônica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio** – PPG-PMUS Unirio/MAST, vol. 1, no 1, jul/dez de 2008, p. 101-105. Trad. Tereza Scheiner.

_____. In: Symposium Museology and Museums.
ISS: ICOFOM Study Series, Helsinki-Espoo, ICOM,
International Committee for Museology/ICOFOM, n.
12, p. 287-292, Sept. 1987.

As proposições do século XX sobre os museus e a museologia versus o cenário atual: o que mudou

Felipe Carvalho

Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz.

Rio de Janeiro, Brasil

contato.felipecarvalho@live.com

RESUMEN

La conferencia del ICOFOM de 1989, realizada en los Países Bajos, tuvo como tema "Prospectiva: ¿un utensilio de la Museología? Museología y Futurología". Como una cuestión central, se pretendía, por un lado, reflexionar sobre el papel de la Museología en la formación del futuro y, por otro lado, pensar sobre el futuro de la Museología y de los museos. Es acerca de esta última facción, que tiene una estrecha relación con el tema de la conferencia de 2014 "Nuevas Tendencias en Museología" que está estructurada esta comunicación. Desde la identificación y análisis de las proposiciones hechas por los participantes del encuentro de 1989, publicadas en el *Icofom Study Series* de número 16, se pretende relacionar las previsiones de los actores y pensadores de la Museología del final del siglo XX con los más recientes eventos del campo de la Museología de manera a identificar las posibles comprobaciones y/o realizaciones en la actualidad. Las convergencias y divergencias entre el pensamiento del periodo y las circunstancias actuales constituyen los elementos para un diseño de una historia del pensamiento museológico.

Palabras clave: Museo. Museología. Historia. ICOFOM

RESUMO

O colóquio do ICOFOM de 1989, realizado nos Países Baixos, teve como tema “Prospectiva: um utensílio da Museologia? Museologia e Futurologia”. Como uma questão central, pretendia-se, por um lado, refletir sobre o papel da Museologia na formação do futuro e por outro lado, pensar sobre o futuro da Museologia e dos museus. É sobre esta última vertente, a qual possui relação estreita com o tema do colóquio de 2014 “Novas tendências da Museologia”, que se estrutura esta comunicação. A partir da identificação e análise das proposições feitas pelos participantes do encontro de 1989, publicadas no *ICOFOM Study Series* de número 16, pretende-se relacionar as previsões dos atores e pensadores da Museologia do final do século XX com os mais recentes acontecimentos do campo museal de maneira a identificar possíveis comprovações e/ou concretizações na atualidade. As convergências e divergências entre o pensamento do período e as circunstâncias atuais constituem elementos para um delineamento de uma história do pensamento museológico.

Palavras-chave: Museu. Museologia. História. ICOFOM

ABSTRACT

The symposium of ICOFOM 1989, held in the Netherlands, had the theme “Forecasting: a handpiece of Museology? Museology and Futurology”. As a central question, it was intended to, by one hand, reflect about the role of Museology and by another hand, think about the future of Museology and museums. It's about that last slope, the one which owns some strait relation with the theme from the symposium of 2014 “New trends in museology”, which frames this communication. From the identification and analyses made by the participants from the encounter of 1989, published on *Icofom Study Series* number 16, it's intended to relate forecasts of Museology's actors and thinkers from the end of the twentieth century with the most recent events of the Museums and Museology in order to identify possibilities or evidences on the present time. The convergences and divergences between the thought from the period and the actual circumstances compose elements to trace a history from the museological thought.

Keywords: Museum. Museology. History. ICOFOM

1. Introdução

Em 1989, o Simpósio do Comitê Internacional para a Museologia (ICOFOM) do Conselho Internacional de Museus (ICOM), realizado nos Países Baixos durante o mês de agosto, teve como tema “Prospectiva: um utensílio da Museologia? Museologia e Futurologia”. Este encontro estava baseado nas relações entre a Museologia e o futuro e na maneira como elas poderiam se processar. A partir das definições de Futurologia propostas por Vinos Sofka e Judith Spielbauer para o desenvolvimento das discussões, pretendia-se analisar duas relações possíveis a partir do tema proposto: o papel da prospectiva em Museologia; e Museologia e instituições museológicas como agentes ativos de mudança: passado, presente, futuro. Os estudos desenvolvidos pelos participantes deste encontro estão publicados no *Icofom Study Series 16*.

Ao decidir-se, para o ano de 2014, o tema ‘Novas Tendências em Museologia’ para o ICOFOM, é possível entender que estas “novas tendências” processadas no presente ou em vias de formação para um futuro próximo poderiam ser, ou não, aquelas pensadas pelos participantes do Simpósio de 1989 para o futuro. De lá para cá se passaram 25 anos e este distanciamento temporal já oferece subsídios para a análise sobre a concretização do futuro dos museus e da Museologia pensados no final da década de 1980.

Assim, este estudo irá focar-se no pensamento dos participantes do ICOFOM de 1989 e na concretização, ou não, destas proposições na atualidade. Como objetivo principal, pretende-se identificar, a partir dos textos publicados no *Icofom Study Series 16*, as tendências para o futuro dos museus e da Museologia apontadas pelos autores em 1989 e verificar sua concretização no momento atual. Ao mesmo tempo pretende-se que a análise destes dois momentos históricos distintos se

constitua enquanto parte da historiografia da Museologia no que se refere aos últimos 25 anos.

A metodologia utilizada para o desenvolvimento destas reflexões foi a análise comparativa entre o conteúdo dos textos dos participantes do encontro do ICOFOM em 1989 e as mais recentes notícias do campo museal divulgadas em alguns veículos internacionais de informação sobre os museus, como a *ICOM News Magazine* e a *Newsletter* do ICOM. A observação empírica das práticas e do estágio de desenvolvimento do campo museal na atualidade também foi levada em consideração.

Como referencial teórico que orienta este estudo, foram utilizadas as definições de Museu e Museologia concebidas pelos teóricos do leste europeu a partir da segunda metade do século XX e que tem o ICOFOM como principal deflagrador. Também foram utilizados os estudos de terminologia realizados pelo ICOFOM com o projeto internacional de pesquisa ‘Termos e Conceitos da Museologia’. A partir deste último, foram escolhidos os termos do vocabulário da Museologia aplicados a esta comunicação e seus termos equivalentes em outras línguas.

2. Os Simpósios do ICOFOM: 1989 e 2014

O simpósio do ICOFOM de 1989, que teve como tema “Prospectiva: um utensílio da Museologia? Museologia e Futurologia” objetivava, na reflexão proposta por Vinos Sofka, o desenvolvimento de dois sub-temas:

- a) o papel da prospectiva em Museologia;
- b) Museologia e instituições museológicas como agentes ativos de mudança: passado, presente, futuro.

No caso do primeiro sub-tema, as questões estariam centradas nas proposições para o futuro dos museus e da Museologia, suas teorias e práticas em um momento futuro. Isto fica comprovado no pensamento de Vinos Sofka (1989, p. 19) para o evento: “Tentou-se obter ao menos algumas exposições futurológicas da parte de futurólogos eminentes sobre o futuro no âmbito da cultura, sobre o papel do patrimônio, a museologia e os museus [...]”¹. Os participantes que atuaram mais especificamente nesta linha de pensamento oferecendo subsídios para pensar como estariam os museus e a Museologia no futuro foram: Norma Rusconi, Tereza Scheiner, Anita Shah, Nelly Decarolis & Grace Dowling, Jurij Pisculin, Ivo Maroević, Mathilde Bellaigue e Cathérine Ballé. São os pensamentos destes profissionais de museus que servem como subsídio para o desenvolvimento deste estudo.

Com relação ao segundo sub-tema, as reflexões estiveram norteadas pelo papel dos museus, da Museologia e do patrimônio na construção de um futuro em melhores condições. Pautadas pela idéia de desenvolvimento cultural para as sociedades do futuro e no papel central dos museus neste desenvolvimento, estas questões estavam direcionadas a “[...] saber se a museologia enquanto uma ciência pode e deve – ou não – tomar uma parte ativa nos processos de formação do futuro [...]” (Sofka, 1989, p.18)². Nesta vertente, produziram reflexões Marcelo Mattos Araújo & Maria Cristina Oliveira Bruno, Vasant Bedekar, Isabel Laumonier, Domènec Miquel i Serra, S Madhavan Nair e Maurício Segall. Ainda alguns participantes produziram estudos sobre os dois sub-temas. São eles: André Desvallées, Bernard Deloche e Waldisa Russio.

Para o ano de 2014, o tema proposto para o encontro do ICOFOM é ‘Novas Tendências em Museologia’. Com uma certa proximidade conceitual com o tema de 1989, o tema deste ano relaciona-se às tendências do presente, ou para um futuro próximo, dos

museus e do campo da Museologia, suas práticas e referenciais teóricos. Com o objetivo de “construir uma reflexão comum e verdadeira [...] sobre a evolução e a diversidade da museologia, tanto sobre o plano da reflexão teórica e epistemológica quanto sobre as questões concretas no seio do campo museal” (Nouvelles, 2014, p.2)³, este simpósio está alicerçado por diferentes condições relacionadas ao desenvolvimento do campo:

O mundo dos museus tem conhecido um desenvolvimento espetacular nas últimas três décadas. Assiste-se, entretanto, nos últimos anos – na continuação do desenvolvimento da crise econômica – em diversas regiões do mundo, a um questionamento sobre o futuro da instituição, como muitos estudos de prospectiva museal testemunham. Esses estudos visam melhor apreender a evolução desta instituição particular, confrontada a mudanças maiores da sociedade: populações, tecnologias, métodos de educação, políticas econômicas, etc. A reflexão museológica acompanha amplamente a proposição destes estudos, às vezes técnicos e práticos, mas se interroga, sobretudo, sobre a maneira de conceber os fundamentos da instituição chamada a evoluir nos próximos anos. (Nouvelles, p.1)⁴.

O momento histórico atual, neste sentido, apresenta convergência em sua interpretação com o momento do simpósio do ICOFOM em 1989 quando, da mesma maneira que no presente, a comunidade internacional da Museologia, vendo as mudanças que estavam em processo, interrogava-se sobre o futuro dos museus e da Museologia e sobre as mudanças que estariam ocorrendo ou que ainda poderiam ocorrer num momento futuro. O que não se pode esquecer é que, por mais que a futurologia possa traçar previsões futuras para

Museologia, estas sempre estarão baseadas na evolução do campo e do seu principal objeto (museu) até o momento da previsão, não sendo possível desassociar passado, presente e futuro, sendo este último passível de alguma previsão somente a partir da análise pormenorizada dos momentos passados e, ainda assim, com pouca ou nenhuma exatidão científica. Justamente por esta questão, mesmo sem objetivar, num primeiro momento, traçar considerações sobre quais são ou serão as novas tendências em Museologia, a necessidade de identificar o que, no passado, se construiu no âmbito dos museus e da Museologia para, ou tentar identificar quais serão os momentos futuros, ou, no caso desta reflexão, identificar se as proposições feitas se concretizaram.

3. 1989: proposições sobre os museus e a Museologia

Os estudos apresentados em 1989 relacionados ao primeiro sub-tema do simpósio, ou seja, sobre o futuro dos museus e da Museologia estiveram, em sua maioria, mais especificamente voltados para as tendências que ocorriam naquele momento. Não são tão presentes, salvo em alguns casos, as previsões de ações a longo prazo para o campo museal. A maior parte dos participantes identificou as tendências que estavam colocadas aos museus e à Museologia naquele momento. As previsões para futuro são, na maioria das vezes, tímidas. Ainda assim, a partir delas é possível identificar o que se pensava acerca deste tema.

Norma Rusconi previa que os museus no futuro deveriam estar preocupados com a revisão e análise dos seus processos institucionais de maneira a tornarem-se mais éticos e neutros:

Se os museus são centros de projeção, formação e capacitação socioculturais e não meros expositores,

no futuro deverão ter em conta, se ainda não o fizeram, as seguintes pautas:

- *Revisão comprometida política e socialmente do substrato histórico em que se desenvolveu e configurou sua cultura (que é por sua vez o âmbito de sua realidade histórico-social)*
- *Análise participativa do contexto sócio-cultural ao que se deseja ingressar por meio de seus delineamentos educativos, tratando de evitar paternalismos de imposição, etnocentrismos e o conseqüente fracasso.* (Meyer, 1989, p.214)⁵.

No que se refere à Museologia, estabelece a necessidade de a disciplina fornecer subsídios à visão integral e não-hierarquizada da cultura humana. “Esta Ciência da Museologia deverá pensar cuidadosamente e elaborar ações de maneira a permitir a compreensão e a apreensão da interdisciplinaridade dos fenômenos humanos.” (Meyer, 1889, p. 215)⁶

Anita Shah, ao mesmo tempo em que traça considerações bastante próximas as descritas acima sobre a Museologia, foca-se no papel dos profissionais de museus para o futuro:

O museólogo da época passada pôs mais ênfase no estudo dos objetos. Mas com a mudança dos tempos, uma nova perspectiva penetrou os pensamentos museológicos. Dentro do contexto moderno não é tão importante conhecer o objeto em si, mas é mais revelador saber sobre as pessoas que os usaram e os modos que eram utilizados. (Shah, 1989, p. 271)⁷.

Para ela, a “[...] pesquisa museológica moderna deveria se tornar interdisciplinar para trazer a tona ‘fatos sociais totais’. O indivíduo e a sociedade, mudança social, realizações científicas e tecnológicas do homem e

seu impacto na sociedade como um todo [...]” (Shah, 1989, p.271-272)⁸.

Nelly Decarolis & Grace Dowling prevêem um museu do futuro que seja agente do desenvolvimento humano e que responda a todas as expectativas possíveis homem. Ao mesmo tempo, indicam uma forte vertente à utilização de tecnologia de informação pelos museus:

A instituição Museu deve assumir a posição de um elemento inovador e dinâmico capaz de responder às principais preocupações de seu público. Deve ser um fórum de debates, uma fonte de comunicação, um meio para promover o entendimento entre os diferentes países e reforçar identidades nacionais. (Decarolis & Dowling, 1989, p. 125)⁹.

Políticas de comunicação devem ser reforçadas por meio da difusão de informação regular e rápida sobre as atividades do museu, com forte dependência de sistemas informatizados. A fim de disseminar a informação seletiva, redes de catalogação e indexação devem ser desenvolvidas utilizando os mais sofisticados dispositivos de monitoramento de controle e relatórios amarrados para bases de dados. (Decarolis & Dowling, 1989, p. 125)¹⁰.

Ivo Maroević concebe o museu do futuro como “[...] um museu de mudanças diárias de significados, independentemente das possíveis constantes” (Maroević, 1989, p.172)¹¹. Já a Museologia, em sua visão, iria voltar-se especificamente a seus estudos teóricos direcionando-se aos processos patrimoniais na visão deflagrada pelos países do leste europeu, aproximando os conceitos de Museologia e *Heritology*¹².

O futuro da museologia é na busca de perspectivas teóricas em que poderiam ser encontrados os métodos para superar as tensões entre o que é material e tempo. (Maroević, 1989, p. 172)¹³.

No futuro, a museologia deve abrir mais perspectivas para a vida do patrimônio. O patrimônio deve viver e transformar-se em conjunto com o homem, oferecendo-lhe uma ligação fixa com o passado. (Maroević, 1989, p. 172)¹⁴.

Tereza Scheiner foi quem mais especificamente preocupou-se em traçar previsões futuras para a Museologia e os museus. Em seu texto intitulado “Prevendo o Futuro na Museologia”, ela identifica as tendências do período e, num momento posterior, indica, numa visão baseada nas transformações processadas naquele presente, três principais tendências futuras para os museus:

[...] Olhando adiante, para as próximas cinco ou seis décadas, levando em conta que a sociedade humana se desenvolverá mais ou menos do modo imaginado, e considerando as atuais tendências da Museologia e dos museus, podemos tentar fazer um exercício de “Museofuturologia”, imaginando que:

a) os museus tenderão a se hiper-especializar

[...] Porque uma comunidade ou grupo capaz de escolher e desenvolver suas próprias formas de produção, suas indústrias e seus instrumentos de comunicação, será sem dúvida capaz de desenvolver e manter formas próprias de museus, de acordo com seus desejos e necessidades. Cada segmento ou grupo não apenas utilizará os modelos de museus já existentes, mas tenderá a criar e a manter seus próprios tipos de museus. [...]

b) os museus se descentralizarão

[...] Seguindo a tendência à descentralização dos mercados, é possível que os grandes museus existentes sejam obrigados a descentralizar-se formando núcleos especializados, cada um deles com suas próprias características e serviços, e suas dinâmicas específicas. [...]

c) os museus diversificarão seus serviços

As mudanças no comportamento dos grupos sociais afetarão os serviços oferecidos pelos museus. [...] [Eles] redimensionarão os seus serviços para tornarem-se centros múltiplos de lazer cultural, desenvolvendo novas formas de interação com o público [...]

Mas pode também acontecer que, em vez de desenvolver programas e produtos para trazer público intramuros, muitos museus concentrem seus esforços no desenvolvimento de programas e produtos que possam ser fora de sua área física. A popularização dos sistemas de processamentos tornará possível às bases de dados dos museus conectarem-se em redes de dados culturais, nunca antes imaginadas. Não apenas o armazenamento, mas o intercâmbio de informações será complexo e completo, rápido e preciso. Isto não somente tenderá a melhorar a qualidade do serviço dos museus, mas preencherá as necessidades de quem estiver trabalhando em casa: em vez de ir ao museu para pesquisar e estudar poder-se-á conectar os computadores domésticos à rede dos museus e receber informação on-line de várias fontes simultaneamente.

[...]

Com a adoção do horário flexível por um grande número de companhias e indústrias, será também necessário que os museus (assim como outros serviços) permaneçam abertos durante as 24 horas do dia. Isto traz uma série de problemas à

consideração, especialmente no que se refere à museografia e à conservação. [...] (Scheiner, 1989, p. 235-237)¹⁵.

Sobre a Museologia, Scheiner prevê mudanças conceituais no campo e, ainda a ampliação e criação de novos modelos conceituais de museus para além dos já existentes.

Todas essas mudanças certamente irão ocasionar uma alteração substancial nas bases conceituais e técnicas da Museologia. [...]

Como consequência dessas e outras mudanças, as categorias conceituais hoje em uso e nas quais se baseiam a classificação em museus e os códigos específicos da Museologia terão que ser revistas e diversificadas, dando origem a novos conceitos que comprovadamente sejam mais adequados às novas realidades. Após a Nova Museologia, estaremos provavelmente lidando com novas formas de pensamento que levem a conceitos tais como pós-Museologia ou Megamuseologia, todos eles coexistindo como linhas de pensamento da própria Museologia [...] (Scheiner, 1989, p. 237-238)¹⁶.

André Desvallées também trabalha com as mudanças nos processos comunicacionais e informacionais dos museus na sua previsão de futuro.

Certas transições são sempre possíveis e é possível supor que, ao mesmo tempo em que vão se criar cada vez mais videotecas, o museu vai modernizar cada vez mais suas técnicas de comunicação para não estar de fora, considerando que o homem, e sobretudo a criança do final do século XX, bombardeada de imagens sob todas as formas fixas ou animadas, sabe cada vez mais lê-las, e que, ao contrário, não é necessário os

cansar com textos muito longos e tornados incompreensíveis por sua complexidade. (Desvallées, 1989, p.136)¹⁷.

Waldisa Rússio apenas indica o que acredita ser o direcionamento da Museologia para o futuro. Seu pensamento se dá no sentido de aproximar a Museologia das “práticas sociais”, notadamente bastante influenciada pelo pensamento da Nova Museologia.

A Ciência da Museologia do futuro, ou as Ciências Museológicas em um futuro próximo serão, talvez, de domínio coletivo e uma verdadeira prática social. Talvez, o mundo mesmo será encarado como o grande museu da humanidade e os museus aqueles ditos tradicionais terão um papel socialmente reconhecido mais de proteção que de apropriação e de expropriação de bens culturais. Talvez a Museologia do futuro e o futuro da Museologia serão geridos, sobretudo pela ética. Talvez, a Museologia não será a jovem brava das ciências, mas a branca ciência inquieta de respostas fechadas, fiel ao mesmo tempo, ao seu engajamento com a natureza, o homem e a vida. (Russio Guarnieri, 1989, p. 225)¹⁸.

Logo, é possível perceber uma pluralidade de pensamentos de participantes de diversos lugares do mundo sobre o futuro dos museus e da Museologia. Entretanto, vale lembrar que todas estas previsões foram baseadas no estágio de desenvolvimento dos museus e da Museologia na década de 1980, quando as novas tecnologias da comunicação e da informação estavam se aproximando do trabalho dos museus e quando elas ajudavam a transformar cada vez mais rápido o mundo de então.

Também, a maior parte das previsões sobre a Museologia estavam influenciadas pelo caráter científico

da Museologia, entendida como uma disciplina relacionada ao estudo de uma relação específica entre homem e realidade, pensamento este empreendido pelos teóricos do leste europeu, principalmente na pessoa de Zbynek Stransky, a partir da década de 60 do século XX. Ao mesmo tempo, é possível perceber direcionamentos ligados à aproximação entre a Museologia e as práticas sociais de maneira a implementar novas práticas nos museus. Estes estão relacionados ao papel da Museologia no desenvolvimento da sociedade como um todo, claramente aqui influenciados pela recente definição de Nova Museologia por André Desvallées em 1984.

3. Analisando

A análise das previsões para o futuro dos museus e da Museologia no final do século XX, mais especificamente no simpósio do ICOFOM de 1989, leva a identificar alguns possíveis grupos de previsões com proximidade conceitual e presentes no pensamento de alguns participantes.

Com relação aos museus, percebe-se a presença da aplicação de novas tecnologias de comunicação e informação no trabalho prático do museu e na interface com o público. Esta visão é compartilhada por Nelly Decarolis & Grace Dowling, Tereza Scheiner, Ivo Maroević e André Desvallées. Para a Museologia, o direcionamento às práticas sociais, aparece nas visões de Norma Rusconi, Anita Shah e Waldisa Russio. Mas resta a pergunta: estas diferentes visões prospectivas do futuro realmente se concretizaram passados 25 anos de sua proposição?

Esta é uma pergunta bem difícil de ser respondida, mesmo porque sua generalidade necessitaria de respostas sobre as diferentes experiências dos museus e da Museologia ao redor do planeta. E fica clara a complexidade de conseguir uma resposta que consiga

abarcam todas as experiências processadas pelos museus e em Museologia por todo o mundo. Entretanto, algumas convergências e divergências entre o que foi pensado no final do século XX pelos participantes do ICOFOM de 1989 e as circunstâncias do presente podem ser identificadas.

Se as novas tecnologias de informação e comunicação iriam, no futuro, invadir os museus e o trabalho dos profissionais de museus, realmente, em alguns casos, isto acontece no presente. É possível citar como exemplo a digitalização de dados de coleções tanto nos museus tradicionais quanto nos museus virtuais. As bases de dados dos museus possibilitam hoje, cada vez mais, a pesquisa das coleções de diferentes museus fazendo incontáveis ligações com outros conteúdos, tudo isso a partir do acesso a computadores em casa. Em alguns casos, tamanha é a precisão dos dados e imagens constantes nas bases de dados que não é mais necessária a visita *in locu* às reservas técnicas dos museus ao realizar uma pesquisa. Outras bases, ainda, permitem a pesquisa em coleções de distintos museus no mesmo país. São exemplos a base francesa *Joconde*¹⁹, que apresenta um conjunto de coleções de diversos museus administrados pelo Ministério da Cultura e Comunicação da França e que pode ser acessada *on-line*, e a portuguesa Matriz Net²⁰, que possibilita o acesso às coleções dos diferentes museus nacionais em Portugal. Estes são apenas alguns exemplos de toda uma vasta diversificação de serviços relacionados à comunicação e informação que hoje estão disponíveis tanto ao público quanto aos profissionais de museus.

Outra previsão feita nos anos 1980 foi a descentralização dos museus. De fato, algumas iniciativas nesse sentido ocorreram principalmente no que diz respeito aos grandes museus de relevância internacional. A iniciativa, em vias de concretização, de implantação de uma unidade do Museu do Louvre em *Abu Dhabi* pode ser um exemplo disso. Da mesma

maneira, a abertura de museus *Guggenheim* em Veneza, *Bilbao* e *Abu Dhabi*, incluindo-se aí a tentativa fracassada no Rio de Janeiro são concretizações das previsões feitas no final do século XX. Por outro lado, também é possível verificar a junção de diferentes museus para a criação de um outro, de maior impacto e visibilidade na sociedade. É exemplo o Museu de Ciências e Tecnologia de Shanghai, reinaugurado em 2001 a partir da junção com um observatório e com o Museu de História Natural local.

Os serviços dos museus, segundo as previsões, também se diversificariam ao extremo e, aqui, mais uma vez é possível identificar concretizações no presente. Talvez seja neste grupo que possam ser vistas as maiores e mais distintas transformações dos museus. Os mais diferentes serviços dos museus hoje se ampliam cada vez mais, não sendo mais previsível o oferecimento somente de um grupo determinado de serviços. Se antes os museus empreendiam serviços de preservação, comunicação, educação, documentação, gestão e acolhimento do visitante, hoje, em alguns museus, surgem outros exemplos de serviços que, nem sempre podem ser enquadrados em umas das categorias acima. A criação de uma “sala de membros” com vista para o Rio Tamisa para os visitantes credenciados da *Tate Modern Gallery*, de maneira a servir como elemento de fidelização do visitante local e cativo é um exemplo da diversa gama de serviços oferecidos pelos museus na atualidade. Da mesma maneira, os diversos eventos organizados pelo *Riverside Museum* de *Glasgow*, que incluem tanto corridas de 10 km quanto a montagem de uma praia artificial na praça em frente ao prédio do museu, oferecem uma noção da complexidade de serviços que os museus tem sido geradores.

Por outro lado, a Museologia também se modificou e se desenvolveu nestes últimos 25 anos. A visão empreendida pelos pensadores do leste europeu se concretizou como uma das mais fortes correntes da

Museologia internacional e ainda hoje tem como principal pólo deflagrador o Comitê Internacional para a Museologia do ICOM (ICOFOM). O entendimento da Museologia enquanto uma disciplina científica hoje norteia teoricamente cursos de Museologia em todos os níveis e nos mais diversos locais como no Brasil, onde, desde 2006, um Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio trabalha nesta vertente.

Com relação a alguma mudança na interpretação da Museologia, um estudo mais aprofundado e global seria necessário para indicar se nos últimos 25 anos alguma mudança paradigmática ocorreu na Museologia, o que não haverá tempo para desenvolver neste estudo.

4. Conclusão

Os processos de mudança permeiam sempre a vida cotidiana e toda e qualquer parte do real. Assim, nem os museus nem a Museologia estarão estagnados no mundo ou pelo mundo de maneira a ficarem cristalizados. Ambos estão sempre em processo, modificando e adequando suas práticas, metodologias e referenciais teóricos a partir de referências externas num contínuo desenvolvimento. Prever como cada um deles será no futuro, nem sempre é uma tarefa fácil e necessita, em todos os casos, da análise do presente e dos momentos passados. Somente baseando-se nas experiências passadas e presentes é possível criar expectativas para o futuro.

Ainda assim, uma previsão não dará, jamais, garantias de concretizações no futuro, principalmente quando se trata de questões tão complexas como os museus e a Museologia num contexto mundial. Cada país ou região terá sempre sua maneira de fazer museu e Museologia a partir dos seus referenciais pré-estabelecidos. E, principalmente, cada museu funcionará de maneira diversa, na medida em que são únicos e produtos de sociedades e referenciais culturais distintos.

Alguns terão um maior grau de universalidade como os grandes museus que abrigam patrimônios de relevância mundial. Outros, estarão respondendo às necessidades locais. É necessário, sempre, respeitar as especificidades dos museus e da Museologia nos diferentes países, sem querer unificá-los numa única visão, mas também sem proibir as trocas que podem ocorrer.

De toda maneira, a análise dos processos e do comportamento dos museus e da Museologia constitui-se enquanto um procedimento útil, pois, mesmo sem conseguir prever os acontecimentos futuros, o olhar sobre o desenvolvimento do campo e seu fenômeno sempre serão subsídios para escrever e construir suas histórias e a história do pensamento humano.

Notas

¹ Original em francês: *“On a tenté d’obtenir au moins quelques exposés futurologiques de la part des futurologues éminents sur l’avenir dans le domaine de la culture, sur le rôle du patrimoine, la muséologie et les musées [...]”*. Tradução Felipe Carvalho.

² Original em francês: *“[...] savoir si la museologie en tant que science peut et doit – ou non – pendre une part active dans les processus de formation du futur [...]”*. Tradução Felipe Carvalho.

³ Original em francês: *“mener une réflexion commune et croisée [...] sur l’évolution et la diversité de la museologie, tant sur le plan de la réflexion théorique et épistémologique que sur celui de ses retombées concrètes au sein du champ muséal”*. Tradução Felipe Carvalho.

⁴ Original em francês: *“Le monde des musées a connu un développement spectaculaire durant ces trois dernières décennies. On assiste cependant depuis quelques années – à la suite du déclenchement de la crise*

économique - dans nombre de régions du globe, à un questionnement sur l'avenir de l'institution, comme plusieurs études de prospective muséale en témoignent. De telles études visent à mieux appréhender l'évolution de cette institution particulière, confrontée à des changements majeurs de la société: populations, technologie, méthodes d'éducation, politiques économiques, etc. La réflexion muséologique accompagne largement le propos de ces études, parfois techniques et pratiques, mais s'interrogeant le plus souvent sur la manière même de concevoir les fondements de l'institution, appelée à évoluer dans les prochaines années.” Tradução Felipe Carvalho.

⁵ Original em espanhol: “Si los Museos son centros de proyección, formación y capacitación socio-culturales y no meros expositores, en un futuro deberán tener en cuenta, si todavía no lo han hecho, las siguientes pautas:

- Revisión comprometida política y socialmente del substrato histórico en el que se desarrolló y configuró su cultura (que es a la vez el ámbito de su realidad histórico-social)

- Análisis participativo del contexto socio-cultural al que se desea ingresar a través de sus planificaciones educativas, tratando de evitar paternalismos de imposición, etnocentrismos y el consecuente fracaso”.

Tradução Felipe Carvalho.

⁶ Original em espanhol: “Esta Ciencia de la Museología deberá pensar cuidadosamente y elaborar acciones tendientes a permitir la comprensión y la aprehensión de la interdisciplinarietà de los fenómenos humanos.” Tradução Felipe Carvalho.

⁷ Original em inglês: “The museologist of the bygone era laid more emphasis on the study of objects. But with the changing times a new Outlook has pierced museological thought. In the modern context it is not so important to know the object in itself, but it is more relevant to know about the people who used them and the ways in which it was used.” Tradução Felipe Carvalho.

⁸ Original em inglês: “[...] *museological research should become interdisciplinary to bring out ‘total social facts’.* *The individual and the society, social change, scientific and technological achievements of man and its impact on society as a whole [...]*” Tradução Felipe Carvalho.

⁹ Original em inglês: “*The Museum Institution must assume the position of an innovative and dynamic element able to answer the primary concerns of its public. It should be a forum for debates; a source of communication; a mean to promote the understanding between different countries and to reinforce national identities.*” Tradução Felipe Carvalho.

¹⁰ Original em inglês: “*Communication policies must be strengthened by diffusing regular and rapid information concerning museum’s activities, with heavy reliance on computerizes systems. In order to disseminate selective information, cataloguing and indexing networks should be developed by using the most sophisticated control, monitoring devices and reports tied in to computer databanks.* » Tradução Felipe Carvalho.

¹¹ Original em inglês: “[...] *The museum of the future is to be a museum of everyday changes of meanings, regardless of the possible constants.*” Tradução Felipe Carvalho.

¹² O termo foi aplicado em inglês por não haver um termo específico em outro idioma para designar, com mesma abrangência de significados, o conceito representado por esta palavra bastante presente da literatura de língua inglesa.

¹³ Original em inglês: “*The future of museology is in searching for theoretical prospects in with the methods of overcoming the tensions between what is material and time could be found.*” Tradução Felipe Carvalho.

¹⁴ Original em inglês: “*In the future museology should open more prospects for the life of the heritage. Heritage should live and transform itself together with man.*” Tradução Felipe Carvalho.

¹⁵ Original em inglês: “[...] Looking ahead towards the next Five to six decades, taking into consideration that human society Will develop more or less in the ways that I have mentioned, and considering the present tendencies in Museology and museums, we can try to make an exercise on ‘Museofuturology’ by imagining that:

a) museums will be hyper-specialized

[...] Because a community or group that is able to choose and develop its own forms of production, its industries and communication media, will undoubtedly be able to develop and maintain types and forms of museums that suit their wishes. Each segment or group will not only use the museum models that already exist but will create and maintain their own models. [...]

b) museums will decentralize

[...] Following the tendency towards decentralization of the markets, it is possible that large existent museums and heritage centers be obliged to decentralize into specialized nuclei, each of them with its own characteristics and services, as well as specific dynamiques. [...]

c) museums will diversify their services

Changes in the behavior of entire groups will affect the services offered by museums. [...] Museums will redimension their services to become multiple centers for cultural leisure, developing new forms of interaction with the public [...]

But it may also be that, instead of developing programs and products to bring in, many museums will concentrate their efforts in developing outreach programs and products that can be consumed outside their physical area. The popularization of data processing systems will make possible that museum data banks be linked in a network of cultural data never seen before. Not only the storage but the exchange of information will be complex and complete, rapid and precise. That will not only improve the quality of museums services themselves but will suit the needs of those who will be working at home,

for example : instead of coming to museums for research and study, they will be able to link their computers to the museums network and receive information on line from several sources at the same time.

[...]

With the adoption of flexible working schedules by a great number of companies and industries, it will be necessary that museums (as well as other services) stay open for 24 hours a day. That will bring a lot of problems into consideration, specially in museography and conservation. [...]. Tradução Felipe Carvalho.

¹⁶ Original em inglês: *"All those changes will certainly alter in a substantial way the conceptual and technical bases of Museology. [...]"*

As a consequence of the these and other changes, the conceptual categories now in use and in which classification of museums and specific museum codes are based, will have to be revised, giving rise to new concepts that will prove to be more adequate to the realities that will come. After New Museology we will be probably dealing with new forms of thought that lead into concepts such as post –Museology or Megamuseology, all of them co-existing as lines of thought within Museology". Tradução Felipe Carvalho.

¹⁷ Original em francês: *"Certes des transitions sont toujours possibles et l'on peut supposer que, en même temps que vont se créer de plus en plus de vidéotheques, le musée va moderniser de plus en plus ses techniques de communication pour ne pas être en reste, en se souvenant que l'homme, et surtout l'enfant du 20^{ème} siècle finissant, baignant dans les images sous toutes les formes fixes ou animées, sait de mieux en mieux les lire, et que , par contre, il n'est pas nécessaire de le noyer sous des textes trop longs et rendus illisibles par leur complexité." Tradução Felipe Carvalho.*

¹⁸ Original em francês: *"La Science de la Muséologie du futur, ou les Sciences Muséologiques dans un futur prochain seront, peut être, du domaine collectif et une*

vrais pratique sociale. Peut être, le monde même sera envisagé comme le grand musée de l'Humanité et les musées ainsi dits traditionnels auront un rôle socialement reconnu plus de protection que d'appropriation et d'expropriation des biens culturels. Peut être la Muséologie de l'avenir et l'avenir de la Muséologia seront enrichies surtout par l'éthique. Peut être la Muséologie ne sera pas la jeune-fille rangée des sciences, mais la branche scientifique inquiète des réponses fermées, fidèle au même temps, à son engagement avec la nature, l'homme et la vie.". Tradução Felipe Carvalho.

¹⁹ Disponível pelo endereço

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

²⁰

Disponível

pelo

endereço

<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

Referências

Decarolis, Nelly; Dowling, Grace. Museums for a New Century. In: SOFKA, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 123-126. (ICOFOM Study Series – ISS 16).

Desvallées, André. La prospective – un outil muséologique ? In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p.133 – 137. (ICOFOM Study Series – ISS 16).

- Maroević, Ivo. What will museology be in the future? In: Sofka, Vinos (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 171-173. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Meyer, Norma Rusconi de. Bases para uma Museologia de Futuro. In: Sofka, Vinos (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 211-218. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Nouvelles Tendences En Muséologie. Paris: ICOFOM, 2013.
- Rússio Guarnieri, W. Muséologie et futurologie : esquisse d'idées. In: Sofka, Vinos (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 219 – 226. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Scheiner, Tereza M. Forecasting the Future in Museology. In: Sofka, Vinos (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 229-239. (ICOFOM Study Series – ISS 16).

- Shah, Anita B. Museology for the Future. In: SOFKA, Vinos (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 271-273. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Sofka, Vinos. Le thème e son cadre. In: _____ (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 17-20. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Spielbauer, Judith K. Approaches to a Museological Future. In: Sofka, Vinos (Org). **Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 281-286. (ICOFOM Study Series – ISS 16).

Las proposiciones del siglo XX acerca de los museos y de la museología versus el escenario actual: ¿lo que cambió?

Felipe Carvalho

Ecomuseu do Quarteirão Cultural do Matadouro de Santa Cruz.

Rio de Janeiro, Brasil

contato.felipecarvalho@live.com

RESUMEN

La conferencia del ICOFOM de 1989, realizada en los Países Bajos, tuvo como tema "Prospectiva: ¿un utensilio de la Museología? Museología y Futurología". Como una cuestión central, se pretendía, por un lado, reflexionar sobre el papel de la Museología en la formación del futuro y, por otro lado, pensar sobre el futuro de la Museología y de los museos. Es acerca de esta última facción, que tiene una estrecha relación con el tema de la conferencia de 2014 "Nuevas Tendencias en Museología" que está estructurada esta comunicación. Desde la identificación y análisis de las proposiciones hechas por los participantes del encuentro de 1989, publicadas en el *Icofom Study Series* de número 16, se pretende relacionar las previsiones de los actores y pensadores de la Museología del final del siglo XX con los más recientes eventos del campo de la Museología de manera a identificar las posibles comprobaciones y/o realizaciones en la actualidad. Las convergencias y divergencias entre el pensamiento del período y las circunstancias actuales constituyen los elementos para un diseño de una historia del pensamiento museológico.

Palabras clave: Museo. Museología. Historia. ICOFOM

RESUMO

O colóquio do ICOFOM de 1989, realizado nos Países Baixos, teve como tema "Prospectiva: um utensílio da Museologia? Museologia e Futurologia". Como uma questão central, pretendia-se, por um lado, refletir sobre o papel da Museologia na formação do futuro e por outro lado, pensar sobre o futuro da Museologia e dos museus. É sobre esta última vertente, a qual possui relação estreita com o tema do colóquio de 2014 "Novas tendências da Museologia", que se estrutura esta comunicação. A partir da identificação e análise das proposições feitas pelos participantes do encontro de 1989, publicadas no *ICOFOM Study Series* de número 16, pretende-se relacionar as previsões dos atores e pensadores da Museologia do final do século XX com os mais recentes acontecimentos do campo museal de maneira a identificar possíveis comprovações e/ou concretizações na atualidade. As convergências e divergências entre o pensamento do período e as circunstâncias atuais constituem elementos para um delineamento de uma história do pensamento museológico.

Palavras-chave: Museu. Museologia. História. ICOFOM

ABSTRACT

The symposium of ICOFOM 1989, held in the Netherlands, had the theme "Forecasting: a handpiece of Museology? Museology and Futurology". As a central question, it was intended to, by one hand, reflect about the role of Museology and by another hand, think about the future of Museology and museums. It's about that last slope, the one which owns some strait relation with the theme from the symposium of 2014 "New trends in museology", which frames this communication. From the identification and analyses made by the participants from the encounter of 1989, published on *Icofom Study Series* number 16, it's intended to relate forecasts of Museology's actors and thinkers from the end of the twentieth century with the most recent events of the Museums and Museology in order to identify possibilities or evidences on the present time. The convergences and divergences between the thought from the period and the actual circumstances compose elements to trace a history from the museological thought.

Keywords: Museum. Museology. History. ICOFOM

1. Introducción

En 1989, el Simposio del Comité Internacional para la Museología (ICOFOM) del Consejo Internacional de Museos (ICOM), llevado a cabo en los Países Bajos en el mes de agosto, tuvo como tema “Prospectiva: un utensilio de la Museología? Museología y Futurología”. Este encuentro estaba basado en las relaciones entre la Museología y el futuro y en la manera como ellas podrían ser procesar. Desde las definiciones de Futurología propuestas por Vinos Sofka y Judith Spielbauer para el desarrollo de las discusiones, se pretendía analizar dos relaciones posibles desde el tema propuesto: el papel de la prospectiva en Museología; y Museología y instituciones museológicas como agentes activos de cambio: pasado, presente, futuro. Los estudios desarrollados por los participantes de ese encuentro están publicados en el *Icofom Study Series 16*.

Al decidirse, para el año de 2014, el tema ‘Nuevas Tendencias en Museología’ para el ICOFOM, es posible entender que estas “nuevas tendencias” procesadas en el presente o en vías de formación para un futuro próximo podrían ser, o no, aquellas que fueron pensadas por los participantes del Simposio de 1989 para el futuro. Desde este momento hasta hoy, pasaron-se 25 años y esta distancia de tiempo ya ofrece subvenciones para el análisis acerca del futuro de los museos y de la Museología como se pensó en el fin del decenio de 1980.

Entonces, este estudio va tener como foco el pensamiento de los participantes del ICOFOM de 1989 y el logro, o no, de estas proposiciones en la actualidad. Como objetivo principal, se pretende identificar, partiendo de los textos publicados en el *Icofom Study Series 16*, las tendencias para el futuro de los museos y de la Museología apuntadas por los autores en 1989 y verificar su materialización en el escenario actual. Al mismo tiempo, se pretende que el análisis de esos dos momentos históricos distintos se constituya como parte

de la historiografía de la Museología en lo que se refiere a los últimos 25 años.

La metodología que fue utilizada para el desarrollo de estas reflexiones fue el análisis comparativo entre el contenido de los textos de los participantes del encuentro del ICOFOM en 1989 y las más recientes noticias del campo de la Museología difundidas en algunos vehículos internacionales de información acerca de los museos, como la *ICOM News Magazine* y la *Newsletter* del ICOM. La observación empírica de las prácticas y del estado de desarrollo del campo de la Museología en la actualidad también fue considerada.

Como referencias teóricas que guían ese estudio, fueron utilizadas las definiciones de Museo y Museología concebidas por los teóricos de la Europa del este desde a segunda mitad del siglo XX y que tiene el ICOFOM como principal diseminador. También fueron utilizados los estudios de terminología hechos por el ICOFOM con el proyecto internacional de búsqueda 'Términos y Conceptos de la Museología'. Considerando este último, fueron elegidos los términos del vocabulario de la Museología aplicados a esta comunicación y sus términos equivalentes en otros idiomas.

2. Los Simposios del ICOFOM: 1989 y 2014

El simposio del ICOFOM de 1989, que tuvo como tema "Prospectiva: ¿un utensilio de la Museología? Museología y Futurología" tenía como objetivo, en la reflexión propuesta por Vinos Sofka, el desarrollo de dos temarios:

- a) el papel de la prospectiva en Museología;
- b) Museología e instituciones museológicas como agentes activos de cambio: pasado, presente, futuro.

En el caso del primer tema, las cuestiones estarían ligadas a las proposiciones para el futuro de los museos y de la Museología, sus teorías y prácticas en un momento futuro. Eso queda comprobado en el pensamiento de Vinos Sofka (1989) para el evento: “Tentó se obtener al menos algunas exposiciones futuroológicas de la parte de futurólogos eminentes acerca del futuro en lo dominio de la cultura, acerca del papel del patrimonio, la museología y los museos [...]”¹. Los participantes que actuaron más específicamente en esta línea de pensamiento ofreciendo subvenciones para pensar cómo estarían los museos y la Museología en el futuro fueron: Norma Rusconi, Tereza Scheiner, Anita Shah, Nelly Decarolis & Grace Dowling, Jurij Pisculin, Ivo Maroević, Mathilde Bellaigue y Cathérine Ballé. Son los pensamientos de esos profesionales de museos que sirven como base para el desarrollo de ese trabajo.

Las reflexiones del segundo tema estuvieron norteadas por el papel de los museos, de la Museología y del patrimonio en la construcción de un futuro en mejores condiciones. Pautadas por la idea de desarrollo cultural para las sociedades del futuro y en el papel central de los museos en este desarrollo, esas cuestiones estaban dirigidas a “[...] saber si la museología como una ciencia puede y debe – o no – tomar una parte activa en los procesos de formación del futuro (Sofka, 1989)”². En esta dirección, producirán reflexiones Marcelo Mattos Araújo & Maria Cristina Oliveira Bruno, Vasant Bedekar, Isabel Laumonier, Domènec Miquel i Serra, S Madhavan Nair y Maurício Segall. Algunos otros participantes han producido estudios acerca de los dos temas. Son ellos: André Desvallées, Bernard Deloche y Waldisa Russo.

Para el año 2014, el tema propuesto para el encuentro del ICOFOM es 'Nuevas Tendencias en Museología'. Con una proximidad conceptual con el tema de 1989, el tema de este año está relacionado a las tendencias del presente, o para un futuro próximo, de los museos y del campo de la Museología, sus prácticas y

referenciales teóricos. Con el objetivo de “constituir una reflexión común y verdadera [...] acerca de la evolución y la diversidad de la museología, desde el plan de la reflexión teórica y epistemológica hasta las cuestiones concretas en el seno del campo museal” (Nouvelles, 2014)³, ese simposio está basado en distintas condiciones relacionadas al desarrollo del campo:

El mundo de los museos ha conocido un desarrollo espectacular en los últimos tres decenios. Se puede asistir, todavía, en los últimos años – en la continuación del desarrollo de la crisis económica - en varias regiones del globo, a un cuestionamiento acerca del futuro de la institución, como muchos estudios de prospectiva museal han probado. Estos estudios visan mejor aprehender la evolución de esa institución particular, confrontada a los cambios mayores de la sociedad: poblaciones, tecnologías, métodos de educación, políticas económicas, etc. La reflexión museológica acompaña ampliamente la proposición de estos estudios, a veces técnicos y prácticos, pero se interroga, sobretudo, acerca de la manera misma de conocer los fundamentos de la institución llamada a evolucionar en los próximos años. (Nouvelles, 2014)⁴.

Así, el momento histórico actual, presenta una convergencia en su interpretación con el momento del simposio del ICOFOM de 1989 cuando, de la misma manera que en el presente, la comunidad internacional de la Museología, al ver los cambios que estaban en proceso, se interrogaba acerca del futuro de los museos y de la Museología y acerca de los cambios que estarían ocurriendo o que pondrían ocurrir en un momento futuro. Lo que no se puede olvidar es que, aunque la futurología pueda delinear previsiones futuras para la Museología, ellas siempre estarán basadas en la evolución del campo museal y de su principal objeto (el museo) hasta el

momento de la previsión, no es posible, entonces, desasociar pasado, presente y futuro, estando ese último, pasible de alguna previsión solamente a partir del análisis pormenorizado de los momentos pasados, e mismo así, con poca o ninguna exactitud científica.

Justo por esa cuestión, mismo sin objetivar, en un primer momento, delinear consideraciones acerca de cuales son o serán las nuevas tendencias en Museología, existe la necesidad de identificar lo que, en el pasado, fue construido en el dominio de los museos y de la Museología para, o tentar identificar cómo serán los momentos futuros, o, en el caso de esa reflexión, identificar si las proposiciones hechas se han concretizado.

3. 1989: proposiciones acerca de los museos y de la Museología

Los estudios presentados en 1989 relacionados al primer tema del simposio, o sea, acerca del futuro de los museos y de la Museología estuvieran, sobretudo, más específicamente dirigidos para las tendencias que ocurrián en el momento. Las previsiones para el futuro son, muchas veces, incipientes. Mismo así, por ellas es posible identificar lo que se pensaba acerca de ese tema.

Norma Rusconi previa que los museos en el futuro deberían estar preocupados con la revisión y análisis de sus procesos institucionales de manera a tornaren se más éticos y neutros:

Si los Museos son centros de proyección, formación y capacitación socio-culturales y no meros expositores, en un futuro deberán tener en cuenta, si todavía no lo han hecho, las siguientes pautas:
- *Revisión comprometida política y socialmente del substrato histórico en el que se desarrolló y*

configuro su cultura (que es a la vez el ámbito de su realidad histórico-social)

- Análisis participativo del contexto socio-cultural al que se desea ingresar a través de sus planificaciones educativas, tratando de evitar paternalismos de imposición, etnocentrismos y el consecuente fracaso. (Meyer, 1989).

En lo que se refiere a la Museología, establece la necesidad de la disciplina fornecer subsidios a una visión integral y no-jerarquizada de la cultura humana. “Esta Ciencia de la Museología deberá pensar cuidadosamente y elaborar acciones tendientes a permitir la comprensión y la aprehensión de la interdisciplinariedad de los fenómenos humanos.”(Meyer, 1889).

Anita Shah, al mismo tiempo que hace consideraciones muy próximas a esas descritas acerca de la Museología, va fijarse en el papel de los profesionales de museos para el futuro:

El museólogo del tiempo pasado ha puesto más énfasis en el estudio de los objetos. Pero con el cambio de los tiempos, una nueva perspectiva ha penetrado los pensamientos museológicos. En el contexto moderno, no es tan importante conocer el objeto en sí, pero es más revelador saber acerca de las personas que los utilizaron y de los modos cómo eran utilizados. (Shah, 1989)⁵.

Para ella, la “[...] búsqueda museológica moderna debería tornarse interdisciplinaria para promover los ‘factos sociales totales’. El individuo y la sociedad, cambio social, realizaciones científicas y tecnológicas del hombre y su impacto en la sociedad como un todo. [...]” (Shah, 1989)⁶.

Nelly Decarolis & Grace Dowling han previsto un museo del futuro que sea agente del desarrollo humano y que responda a todas las expectativas posibles del

hombre. Al mismo tiempo, indican una fuerte vertiente a la utilización de tecnología de información por los museos:

La institución museo debe asumir la posición de un elemento innovador y dinámico capaz de responder a las principales preocupaciones de su público. Debe ser un forum de debates, una fuente de comunicación, un medio para promover el entendimiento entre los distintos países y reforzar identidades nacionales. (Decarolis & Dowling, 1989)⁷.

Políticas de comunicación deben ser reforzadas por medio de la difusión de información regular y rápida acerca de las actividades del museo, con fuerte dependencia de sistemas informatizados. A fin de diseminar la información selectiva, redes de catalogación e indexación deben ser desarrolladas utilizando los más sofisticados dispositivos de control y relatorías cerradas para bases de datos. (Decarolis & Dowling, 1989)⁸.

Ivo Maroević estructura el museo del futuro como “[...] un museo de cambios diarios de significaciones, independiente de las posibles constantes” (Maroević, 1989)⁹. Pero la Museología, en su visión, iba volverse específicamente a sus estudios teóricos dirigiéndose a los procesos patrimoniales en la visión deflagrada por los países de la Europa del este, aproximándose los conceptos de Museología y *Heritology*¹⁰.

El futuro de la museología es la búsqueda de perspectivas teóricas en que pondrían ser encontrados los métodos para superar las tensiones entre lo que es material y el tiempo. (Maroević, 1989)¹¹.

En el futuro, la museología debe abrir más perspectivas para la vida del patrimonio. El

patrimonio debe vivir y transformarse en conjunto con el hombre, ofreciéndole una ligación fija con el pasado. (Maroević, 1989)¹².

Tereza Scheiner fue quien más específicamente preocupó se en delinear previsiones futuras para la Museología y los museos. En su texto intitulado “Previendo el futuro en la Museología”, ella identifica las tendencias del periodo y, en un momento posterior, indica, en una visión basada en las transformaciones procesadas en aquel presente, tres principales tendencias futuras para los museos:

[...] Mirando adelante, para los próximos cinco o seis decenios, llevando en cuenta que la sociedad humana va se desarrollar más o menos del modo imaginado, y considerando las actuales tendencias de la Museología y de los museos, podemos tentar hacer un ejercicio de “Museofuturología”, imaginando que:

a) los museos tendrán a tornaren se hiper-especializados

[...] Porqué una comunidad o grupo capaz de escoger y desarrollar sus propias formas de producción, sus industrias y sus instrumentos de comunicación va ser, sin duda, capaz de desarrollar y mantener formas propias de museos de acuerdo con sus deseos y necesidades. Cada segmento o grupo no apenas utilizará los modelos de museos que hoy existen, pero tenderá a criar y a mantener sus propios tipos de museos. [...]

b) los museos se descentralizarán

[...] Siguiendo la tendencia a la descentralización de los mercados, es posible que los grandes museos existentes sean obligados a descentralizarse formando núcleos especializados, cada uno de ellos con sus propias características y servicios, y sus dinámicas específicas. [...]

c) los museos diversificarán sus servicios

Los cambios de comportamiento de los grupos sociales afectarán los servicios ofrecidos por los museos. [...] [Ellos] redimensionarán sus servicios para tornaren se centros múltiples de ocio cultural, desarrollando nuevas formas de interacción con el público. Pero puede también acontecer que, en lugar de desarrollar programas y productos para traer público adentro, muchos museos concentren sus esfuerzos en el desarrollo de programas y productos que puedan tener lugar afuera de su área física. La popularización de los sistemas de procesamiento va tornar posible a las bases de datos de los museos conectarse en red de datos culturales, jamás imaginadas. No solamente el almacenamiento, pero el intercambio de informaciones va ser complejo y completo, rápido y preciso. Eso no solamente tenderá a mejorar la calidad del servicio de de los museos, pero va rehenchir las necesidades de quien está trabajando en casa: en lugar de ir al museo para hacer búsquedas y para estudiar, será posible conectarse computadoras domesticas a la red de los museos y recibir información on-line de varias fuentes al mismo tiempo.

[...]

Con la adopción del horario flexible por un gran número de empresas e industrias, va ser también necesario que los museos (así como otros servicios) permanezcan abiertos por las 24 horas del día. Eso trae una serie de problemas a la consideración especialmente no que se refiere a la museografía y a la conservación. [...] (Scheiner, 1989)¹³.

Acerca de la Museología, Scheiner prevé cambios conceptuales en el campo y, también, la ampliación y

creación de nuevos modelos conceptuales de museos distintos de los existentes.

Todos esos cambios ciertamente irán ocasionar una alteración sustancial en las bases conceptuales y técnicas de la Museología. [...]

Como consecuencia de esos cambios, las categorías conceptuales hoy en uso y en la cuales se basan la clasificación en museos y los códigos específicos de la Museología van necesitar ser revistas y diversificadas, dando origen a nuevos conceptos que comprobadamente sean más adecuados a las nuevas realidades. Después de la Nueva Museología, estaremos probablemente trabajando con nuevas maneras de pensamiento que lleven a conceptos tales como pos-Museología o Megamuseología, todos ellos coexistiendo como líneas de pensamiento de la propia Museología [...] (Scheiner, 1989)¹⁴.

André Desvallées también trabaja con los cambios en los procesos comunicacionales e informacionales de los museos en su previsión de futuro.

Ciertas transiciones son siempre posibles y es posible supor que, al mismo tiempo en que se van crear cada vez más videotecas, el museo va modernizar cada vez más sus técnicas de comunicación para no estar afuera de esas cuestiones, al considerar que el hombre, y sobretudo nos niños del fin del siglo XX, bombardeados de imágenes de todos los tipos fijos o anidados, saben cada vez más leerlas, y que, por contrario, no es necesario les cansar con textos muy grandes y a veces incomprensibles por su complejidad. (Desvallées, 1989)¹⁵.

Waldisa Rússio apenas indica lo que cree que sea el direccionamiento de la Museología para el futuro. Su pensamiento aproxima la Museología de las “prácticas sociales”, claramente muy influenciada por el pensamiento de la Nueva Museología.

La Ciencia de la Museología del futuro, o las Ciencias Museológicas en un futuro próximo serán, quizás, de dominio colectivo y una verdadera practica social. Quizás, el mundo mismo va ser visto como un gran museo de la humanidad y los museos aquellos llamados de tradicionales van tener un papel socialmente reconocido más de protección que de apropiación y de expropiación de bienes culturales. Quizás la Museología del futuro y el futuro de la Museología serán vistos sobretudo pela ética. Quizás, la Museología no va ser la joven brava de la ciencia, pero la blanca ciencia inquieta de respuestas cerradas, fiel al mismo tiempo, a su compromiso con la naturaleza, el hombre y la vida. (Russio Guarnieri, 1989)¹⁶.

Entonces es posible verificar una pluralidad de pensamientos de participantes de varios logares del globo acerca del futuro de los museos y de la Museología. Todavía, vale recordar que todas esas previsiones fueron basadas en la etapa de desarrollo de los museos y de la Museología en el decenio de 1980, cuando las nuevas tecnologías de la comunicación y de la información estaban aproximándose del trabajo de los museos y cuando ellas ayudaban a transformar cada vez más rápido el mundo de aquello momento.

También, la mayor parte de las previsiones acerca de la Museología estaban influenciadas por el carácter científico de la Museología, entendida como una disciplina relacionada al estudio de una relación específica entre el hombre y la realidad, pensamiento ese emprendido por los teóricos de la Europa del este,

principalmente por Zbynek Stransky, a partir de los años 60 del siglo XX. Al mismo tiempo, es posible percibir direccionamientos ligados a la aproximación entre la Museología y las prácticas sociales de manera a implementar nuevas prácticas en los museos. Esos están relacionados al papel de la Museología en el desarrollo de la sociedad como un conjunto, claramente influenciados por la reciente, en aquel momento, definición de Nueva Museología por André Desvallées en 1984.

3. Análisis

El análisis de las previsiones para el futuro de los museos y de la Museología en el fin del siglo XX, más específicamente en el simposio del ICOFOM de 1989, lleva a identificar algunos posibles grupos de previsiones con proximidad conceptual y presentes en el pensamiento de algunos participantes.

Con relación a los museos, se puede percibir la presencia de la aplicación de nuevas tecnologías de comunicación e información en el trabajo práctico del museo y en la interface con el público. Esa visión es compartida por Nelly Decarolis & Grace Dowling, Tereza Scheiner, Ivo Maroević e André Desvallées. Para la Museología, el direccionamiento a las prácticas sociales aparece en las visiones de Norma Rusconi, Anita Shah y Waldisa Russo. Pero resta la pregunta: ¿esas distintas visiones del futuro realmente se concretizaron pasados 25 años de su proposición?

Esa es una pregunta muy difícil de ser respondida, mismo porque su generalidad necesitaría de respuestas acerca de las distintas experiencias de los museos y de la Museología alrededor del globo. También queda clara la complejidad de elegir una respuesta que pueda abarcar todas las experiencias procesadas por los museos y en la Museología por todo el mundo. Todavía, algunas

convergencias y divergencias entre lo que fue pensado en el fin del siglo XX por los participantes del ICOFOM de 1989 y las circunstancias del presente pueden ser identificadas.

Si las nuevas tecnologías de información y comunicación iban, en el futuro, invadir los museos y el trabajo de los profesionales de museos, realmente, en algunos casos, eso acontece en el presente. Es posible tener como ejemplo la digitalización de datos de colecciones tanto en los museos tradicionales como en los museos virtuales. Las bases de datos de los museos posibilitan hoy, cada vez más, la búsqueda en las colecciones de distintos museos haciendo incontables ligaciones con otros contenidos, todo eso por medio de la utilización de computadoras en casa. En algunos casos, tan grande es la precisión de las imágenes y datos constantes en las bases de datos que no es más necesaria la visita a las reservas técnicas de los museos al hacer una búsqueda. Otras bases permiten la búsqueda en colecciones de distintos museos en el mismo país. Son ejemplos la base francesa *Joconde*¹⁷, que presenta un conjunto de colecciones de distintos museos administrados por el Ministerio de Cultura y Comunicación de la Francia y que puede ser asesada on-line, y la portuguesa *Matriz Net*¹⁸, que posibilita el aseso a las colecciones de distintos museos nacionales en Portugal. Esos son apenas algunos ejemplos de toda una gran variedad de servicios relacionado a la comunicación e información que hoy están disponibles tanto para el público como para los profesionales de museos.

Otra previsión hecha en los años 1980 fue la descentralización de los museos. De facto, algunas iniciativas en ese sentido ocurrieron, principalmente cuando se habla de los grandes museos de relevancia internacional. La iniciativa, en vías de concretización, de implantación de una unidad del Museo del Louvre en *Abu Dhabi* puede ser un ejemplo de eso. De la misma manera, la abertura de museos *Guggenheim* en Venecia,

Bilbao y *Abu Dhabi*, incluyendo-se ahí la tentativa fracasada en Río de Janeiro son concretizaciones de las previsiones hechas en el fin del siglo XX. Por otro lado, también es posible verificar la junción de distintos museos para la creación de otro, de mayor impacto y visibilidad en la sociedad. Es el ejemplo del Museo de Ciencias y Tecnología de Shangai, reinaugurado en 2011 por medio de la junción de un observatorio con el Museo de Historia Natural local.

Los servicios de los museos, según las previsiones, también se diversificarían mucho y, entonces, más una vez es posible identificar concretizaciones hoy. Quizás sea en este grupo que puedan ser vistas las mayores e más distintas transformaciones de los museos. Los más distintos servicios de los museos hoy están más amplios, y no es más posible el ofrecimiento solamente de un grupo determinado de servicios. Si en el pasado los museos ofrecían servicios de preservación, comunicación, educación, documentación, administración y acogida de visitantes, hoy, en algunos museos, aparecen otros ejemplos de servicios que, ni siempre pueden ser encuadrados en una de las categorías descritas. La creación de una “sala de miembros” con vista para el Tamiza para los visitantes acreditados de la *Tate Modern Gallery*, de manera a servir como elemento de la lealtad del visitante local y cativo es un ejemplo de la diversa gama de servicios ofrecidos por los museos en la actualidad. De la misma manera, los diversos eventos organizados por el *Riverside Museum* en *Glasgow*, que incluyen desde corridas de 10 Km al montaje de una playa artificial en la plaza en frente al museo, ofrecen una idea de la complejidad de los servicios que los museos tienen ofrecido.

Por otro lado, la Museología también se modificó e se desarrolló en esos últimos 25 años. La visión presentada por los pensadores de la Eurola del este se concretizó como una de las más fuertes corrientes de la Museología internacional y hasta hoy tiene como principal

polo deflagrador el Comité Internacional para la Museología do ICOM (ICOFOM). El entendimiento de la Museología como una disciplina científica hoy basa teóricamente cursos de Museología en todos los niveles y en los más diversificados países como en el Brasil donde, desde 2006, un Programa de Pos-Grado en Museología y Patrimonio trabaja en esta vertiente.

Con relación a algún cambio en la interpretación de la Museología, un estudio más profundado y global sería necesario para indicar si en los últimos 25 años algún cambio paradigmático ocurrió en la Museología. En este estudio no habrá tiempo para eso.

4. Conclusión

Los procesos de cambio están siempre alrededor de la vida cotidiana y en toda y cualquier parte del real. Así, ni los museos ni la Museología estarán estancados en el mundo o por el mundo de manera a quedaren se cristalizados. Todos los dos están siempre en proceso cambiando y adecuando sus prácticas, métodos y referenciales teóricos partiendo de referencias externas en un desarrollo continuo. Prever como cada uno de ellos va estar en el futuro, ni siempre es una tarea fácil y necesita, en todos los casos, del análisis del presente y de los momentos pasados. Solamente basándose en las experiencias pasadas y presentes es posible criar expectativas para el futuro.

Mismo así, una previsión no va dar, jamás, garantías de concretizaciones en el futuro, principalmente cuando tratase de cuestiones tan complexas como los museos y la Museología en un contexto mundial o internacional. Cada país o región va tener siempre su manera de hacer museo y Museología a partir de sus referenciales pre-elegidos. Además, cada museo funcionará de manera diversificada, puesto que son únicos y productos de sociedades y referencias culturales distintas. Algunos tendrán mayor grado de universalidad

como los grandes museos que albergan patrimonios de relevancia mundial. Otros, estarán respondiendo a necesidades locales. Es necesario, siempre, respetar las especificidades de los museos y de la Museología en los distintos países, sin querer les unificar en una única visión, pero también sin prohibir los cambios que pueden ocurrir.

De toda manera, el análisis de los procesos y del comportamiento de los museos y de la Museología se constituye como un procedimiento útil pues, mismo sin prever los acontecimientos futuros, la mirada al desarrollo del campo y su fenómeno siempre serán subsidios para escribir y construir sus historias y la historia del pensamiento humano.

Notas

¹ Original en francés: *“On a tenté d’obtenir au moins quelques exposés futurologiques de la part de futurologues éminents sur l’avenir dans le domaine de la culture, sur le rôle du patrimoine, la muséologie et les musées [...]”*. Traducción Felipe Carvalho.

² Original en francés: *“[...] savoir si la museologie en tant que science peut et doit – ou non – pendre une part active dans les processus de formation du futur [...]”*. Traducción Felipe Carvalho.

³ Original en francés: *“mener une réflexion commune et croisée [...] sur l’évolution et la diversité de la museologie, tant sur le plan de la réflexion théorique et épistémologique que sur celui de ses retombées concrètes au sein du champ muséal”*. Traducción Felipe Carvalho.

⁴ Original en francés: *“Le monde des musées a connu un développement spectaculaire durant ces trois dernières décennies. On assiste cependant depuis quelques années – à la suite du déclenchement de la crise*

économique - dans nombre de régions du globe, à un questionnement sur l'avenir de l'institution, comme plusieurs études de prospective muséale en témoignent. De telles études visent à mieux appréhender l'évolution de cette institution particulière, confrontée à des changements majeurs de la société: populations, technologie, méthodes d'éducation, politiques économiques, etc. La réflexion muséologique accompagne largement le propos de ces études, parfois techniques et pratiques, mais s'interrogeant le plus souvent sur la manière même de concevoir les fondements de l'institution, appelée à évoluer dans les prochaines années." Traducción Felipe Carvalho.

⁵ Original en inglés: "The museologist of the bygone era laid more emphasis on the study of objects. But with the changing times a new Outlook has pierced museological thought. In the modern context it is not so important to know the object in itself, but it is more relevant to know about the people who used them and the ways in which it was used." Traducción Felipe Carvalho.

⁶ Original en inglés: "[...] museological research should become interdisciplinary to bring out 'total social facts'. The individual and the society, social change, scientific and technological achievements of man and its impact on society as a whole [...]" Traducción Felipe Carvalho.

⁷ Original en inglés: "The Museum Institution must assume the position of an innovative and dynamic element able to answer the primary concerns of its public. It should be a forum for debates; a source of communication; a mean to promote the understanding between different countries and to reinforce national identities." Traducción Felipe Carvalho.

⁸ Original en inglés: "Communication policies must be strengthened by diffusing regular and rapid information concerning museum's activities, with heavy reliance on computerized systems. In order to disseminate selective information, cataloguing and indexing networks should be developed by using the most sophisticated control,

monitoring devices and reports tied in to computer databanks.» Traducción Felipe Carvalho.

⁹ Original en inglés: “[...] *The museum of the future is to be a museum of everyday changes of meanings, regardless of the possible constants*”. Traducción Felipe Carvalho.

¹⁰ El término fue aplicado en inglés por no haber un término específico en otro idioma para designar, con la misma posibilidad de significados, el concepto representado por esa palabra muy presente en la literatura de lengua inglesa.

¹¹ Original en inglés: “*The future of museology is in searching for theoretical prospects in with the methods of overcoming the tensions between what is material and time could be found*”. Traducción Felipe Carvalho.

¹² Original en inglés: “*In the future museology should open more prospects for the life of the heritage. Heritage should live and transform itself together with man.*” Traducción Felipe Carvalho.

¹³ Original en inglés: “[...] *Looking ahead towards the next Five to six decades, taking into consideration that human society will develop more or less in the ways that I have mentioned, and considering the present tendencies in Museology and museums, we can try to make an exercise on ‘Museofuturology’ by imagining that:*

a) museums will be hyper-specialized

[...] Because a community or group that is able to choose and develop its own forms of production, its industries and communication media, will undoubtedly be able to develop and maintain types and forms of museums that suit their wishes. Each segment or group will not only use the museum models that already exist but will create and maintain their own models.[...]

b) museums will decentralize

[...] Following the tendency towards decentralization of the markets, it is possible that large existent museums and heritage centers be obliged to decentralize into specialized nuclei, each of them with its

own characteristics and services, as well as specific dynamiques. [...]

c) museums will diversify their services

Changes in the behavior of entire groups will affect the services offered by museums. [...] Museums will redimension their services to become multiple centers for cultural leisure, developing new forms of interaction with the public [...]

But it may also be that, instead of developing programs and products to bring in, many museums will concentrate their efforts in developing outreach programs and products that can be consumed outside their physical area. The popularization of data processing systems will make possible that museum data banks be linked in a network of cultural data never seen before. Not only the storage but the exchange of information will be complex and complete, rapid and precise. That will not only improve the quality of museums services themselves but will suit the needs of those who will be working at home, for example : instead of coming to museums for research and study, they will be able to link their computers to the museums network and receive information on line from several sources at the same time.

[...]

With the adoption of flexible working schedules by a great number of companies and industries, it will be necessary that museums (as well as other services) stay open for 24 hours a day. That will bring a lot of problems into consideration, specially in museography and conservation. [...]. Traducción Felipe Carvalho.

¹⁴ *Original en inglés: "All those changes will certainly alter in a substantial way the conceptual and technical bases of Museology. [...]"*

As a consequence of the these and other changes, the conceptual categories now in use and in which classification of museums and specific museum codes are based, will have to be revised, giving rise to new concepts that will prove to be more adequate to the

realities that will come. After New Museology we will be probably dealing with new forms of thought that lead into concepts such as post –Museology or Megamuseology, all of them co-existing as lines of thought within Museology”. Traducción Felipe Carvalho.

¹⁵ Original en francés: *“Certes des transitions sont toujours possibles et l’on peut supposer que, en même temps que vont se créer de plus en plus de vidéothèques, le musée va moderniser de plus en plus ses techniques de communication pour ne pas être en reste, en se souvenant que l’homme, et surtout l’enfant du 20^{ème} siècle finissant, baignant dans les images sous toutes les formes fixes ou animées, sait de mieux en mieux les lire, et que , par contre, il n’est pas nécessaire de le noyer sous des textes trop longs et rendus illisibles par leur complexité.”.* Traducción Felipe Carvalho.

¹⁶ Original en francés: *“La Science de la Muséologie du futur, ou les Sciences Muséologiques dans un futur prochain seront, peut être, du domaine collectif et une vraie pratique sociale. Peut être, le monde même sera envisagé comme le grand musée de l’Humanité et les musées ainsi dits traditionnels auront un rôle socialement reconnu plus de protection que d’appropriation et d’expropriation des biens culturels. Peut être la Muséologie de l’avenir et l’avenir de la Muséologia seront enrichies surtout par l’éthique. Peut être la Muséologie ne sera pas la jeune-fille rangée des sciences, mais la branche scientifique inquiète des réponses fermées, fidèle au même temps, à son engagement avec la nature, l’homme et la vie.”.* Traducción Felipe Carvalho.

¹⁷ Disponible en

<http://www.culture.gouv.fr/documentation/joconde/fr/pres.htm>

¹⁸ Disponible en

<http://www.matriznet.dgpc.pt/matriznet/home.aspx>

Referencias

- Decarolis, Nelly; Dowling, Grace. Museums for a New Century. In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. *Den Haag* [Países Baixos], ago. 1989, p. 123-126. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Desvallées, André. La prospective – un outil muséologique ? In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. *Den Haag* [Países Baixos], ago. 1989, p.133 – 137. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Maroević, Ivo. What will museology be in the future? In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. *Den Haag* [Países Baixos], ago. 1989, p. 171-173. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Meyer, Norma Rusconi de. Bases para una Museologia de Futuro. In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. *Den Haag* [Países Baixos], ago. 1989, p. 211-218. (ICOFOM Study Series – ISS 16).

- Nouvelles Tendances en Muséologie. Paris: ICOFOM, 2013.
- Russio Gurarnieri, W. Muséologie et futurologie : esquisse d'idées. In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 219 – 226. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Scheiner, Tereza M. Forecasting the Future in Museology. In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 229-239. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Shah, Anita B. Museology for the Future. In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 271-273. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Sofka, Vinos. Le thème e son cadre. In: _____ (Org). ***Symposium Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.*** [Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. Den Haag [Países Baixos], ago. 1989, p. 17-20. (ICOFOM Study Series – ISS 16).
- Spielbauer, Judith K. Approaches to a Museological Future. In: Sofka, Vinos (Org). ***Symposium***

Forecasting – A Museological Tool? Museology and Futurology. La Prospective – Un outil Museologique ? Museologie e Futurologie.
[Conferência Anual do Comitê Internacional para a Museologia / ICOFOM]. *Den Haag* [Países Baixos], ago. 1989, p. 281-286. (ICOFOM Study Series – ISS 16).

Museos, capitalismo y teoría museológica. Un punteo de enfoques críticos aplicados a la museología

Sandra Escudero^a y Alejandra Panozzo Zenere^b

^aUniversidad Nacional de Avellaneda (Avellaneda) / Escuela Superior de Museología (Rosario). Argentina

^bConsejo Nacional de Investigaciones Científicas y Técnicas (CONICET). Rosario, Argentina.

sandraescudero@gmail.com

panozzo.a@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo presenta los aspectos en común de las llamadas “museologías críticas”, enfatizando la necesidad de discriminar entre sus diferencias epistémicas de base al momento de aplicar enfoque crítico a estudios de museo. Se señalan algunas asimetrías en el contexto iberoamericano como factores de desventaja en relación a los teóricos anglosajones, y la necesidad de resolver proactivamente estas asimetrías, optimizando las particularidades de nuestro capital humano.

Palabras Claves: teoría museológica, museología crítica, museos.

RESUMO

Este artigo apresenta os pontos comuns das chamadas "museologias críticas", enfatizando a necessidade de discriminar entre as suas diferenças de base epistêmica ao aplicar abordagem crítica aos estudos de museus. Algumas assimetrias são indicadas no contexto latino-americano como

fatores de desvantagem em relação aos teóricos anglo-saxões, e a necessidade de abordar proativamente essas assimetrias, otimizando as peculiaridades do nosso capital humano.

Palavras-chave: teoria museológica, museologias críticas, museus.

ABSTRACT

This paper presents the commonalities of so-called "critical museologies", emphasizing the need to discriminate between their epistemic core differences when applying critical approach to museum studies. Some asymmetries are indicated in the Latin American context as factors of disadvantage relative to anglo-saxon authors, and the need to proactively address these asymmetries, optimizing the peculiarities of our human capital.

Keywords: museological theory, critical museology, museums.

Introducción

La Museología es un campo de conocimiento académico de naturaleza interdisciplinaria, bien establecido en la actualidad, y con raíces en diferentes disciplinas humanísticas. Hoy, el objeto de conocimiento de la Museología puede entenderse como *el análisis de los procesos de musealización*, esto es, las formas en las cuales una sociedad selecciona y administra productos culturales que son preservados para la posteridad.

La investigación de los procesos de musealización se realiza desde perspectivas históricas, reflexivas y comparativas consistentes con el marco teórico referencial del investigador. Como ha señalado Mason (2006), hay un uso cada vez más explícito de la teoría cultural dentro de los estudios de museo, en tanto que a su vez las ideas de la teoría cultural están siendo adaptadas por y para la investigación y la práctica museológicas. Es evidente asimismo la existencia de un cierto "núcleo duro" de pensamiento crítico común a la masa de los estudios museológicos desde al menos la década de 1990. Creemos que esto guarda directa

relación con la propia historia de los museos y con la etapa actual del capitalismo postindustrial.

Si bien los museos como instituciones llevan tres siglos de desarrollo, las raíces del coleccionismo que les dio origen se hunden en los cambios culturales y ambientales de un milenio atrás, lejos, muy lejos del *museion* griego constituido en la lógica de otra cosmovisión. Los museos son instituciones propias del capitalismo y claramente los procesos de musealización varían acorde a las variaciones del sistema capitalista, por lo cual es relevante para la museología como campo del saber, conocer y comprender las historias conjuntas de los museos y el capitalismo.

En su *Introduction to Museology*, Maroević (1998) señalaba la importancia fundamental de la historia de la museología para comprender al museo como institución social y cultural, subrayando que es también un prerrequisito indirecto para comprender a la propia museología.

Hace un milenio, en la transición entre la Alta y la Baja Edad Media, se articuló una combinación de factores que dió forma a maneras de ser y de hacer que no existían anteriormente. El incremento general de la productividad ambiental debido al calentamiento global conocido como la Anomalía Climática Medieval, con su aumento demográfico concomitante; la “Revolución Comercial” producto entre otras cosas de las mejoras de las redes viales vinculadas a las Cruzadas; la expansión comercial de las ciudades del Mediterráneo; el surgimiento de mercaderes, banqueros y “compañías” comerciales son *algunos* de los principales cambios que se articularon para producir una modificación substancial en el modo de vida medieval: el paso de un modo de vida profundamente espiritual, de mero transitar el mundo en, por y para Dios, para iniciar la conversión hacia la “materialización” del mundo. Es en esta “clara evolución tanto en las mentalidades

como en las instituciones” (Thuillier 2010) que se origina el particular coleccionismo esencialmente diferente a las formas anteriores del coleccionar, y que es el germen de los museos.

Se pueden rastrear formas de coleccionar desde al menos el imperio babilonio, donde Nabónidus y su hija En-nigaldi-Nanna hacían uso de salas con antigüedades que eran utilizadas para la enseñanza de los niños de Ur (Lewis 1992); o la dactiloteca formada por Julio César y que consagró al Templo de Venus Genetrix (von Schlosser 1988:15); o los tesoros eclesiásticos y colecciones realengas del medioevo. No obstante, esas formas de coleccionar se basaban en la creencia de un cierto animismo impregnando a los objetos, como señala von Schlosser (1988:24-26) en relación a las extravagantes colecciones eclesiásticas medievales:

(...) no es sólo lo raro y extravagante lo que ha hecho despertar el interés por estos objetos, sino un elemento muy real y práctico, si bien expresado de una forma rara y desfigurada: el terror generalizado al envenenamiento que dominaba, no sin motivo, a decir verdad, por aquel entonces en la corte papal e imperial, al igual que en las residencias de los nobles mundanos y de los dignatarios eclesiásticos. La creencia en los poderes mágicos de estos materiales extranjeros estaba extendida por doquier y apoyada por la historia natural de la época.

Aunque estas formas de coleccionar persistirán durante los siglos siguientes, con los cambios antes mencionados se agregará un nuevo modo, raíz y origen de los futuros museos; a los tesoros religiosos de las iglesias van a agregarse “(...) las cámaras del tesoro profanas de los príncipes” (von Schlosser 1988:37). De los príncipes y de la nueva clase de los mercaderes y banqueros, una naciente burguesía

urbana deseosa de hacer acto sobre el mundo material de su recientemente adquirido poder económico.

Si bien las colecciones continuarán albergando utensilios sagrados y reliquias, van a sobresalir los elementos profanos, y sobre todo, ahora son exclusivamente privadas. El Renacimiento, el descubrimiento de América, la Reforma Protestante, confluyeron en el desarrollo expansivo de intereses culturales del pasado clásico tanto como de circulación de metales americanos y de la posibilidad del ejercicio individual de actividades económicas antes cuestionadas por la Iglesia Católica. Se generaron colecciones de todo tipo y tamaño, con el valor agregado de la publicación de catálogos gracias a la imprenta. Los coleccionistas pudieron promocionar sus posesiones, de modo tal que intelectuales, coleccionistas y viajeros pudieran conocerlas aún a la distancia, incentivando paralelamente la interconexión entre interesados.

Este carácter privado y exclusivo de las colecciones va a mantenerse hasta el siglo XVIII, vinculado –claro está- a los cambios sociales y políticos que llevarán al surgimiento de los estados-nación. Junto al nuevo orden europeo iniciado con la Paz de Westfalia (1648), “(...) la Ilustración, el Enciclopedismo y el gusto creciente por lo exótico estimulados por la exploración del mundo, el comercio centrado en el noroeste de Europa y el desarrollo industrial” (Garza Mercado 2007:164) van a dar como resultado museos como el Británico (1759) y del Louvre (1793).

Aquí es interesante ver los conceptos de heterotopía y de heterocronía de Michel Foucault (1999:438-439) tal como los aplica a las bibliotecas y museos en relación a cambios en la cultura occidental. Las heterotopías son *esos espacios diferentes, esos otros lugares, esas impugnaciones míticas y reales del espacio en el que vivimos:*

(...) museos y bibliotecas son heterotopías en las que el tiempo no cesa de amontonarse y de encaramarse a la cima de sí mismo mientras que en el siglo XVII, incluso hasta finales del mismo, los museos y las bibliotecas eran la expresión de una elección individual. En cambio, la idea de acumularlo todo, la idea de constituir una especie de archivo general, la voluntad de encerrar en un lugar todos los tiempos, todas las épocas, todas las formas, todos los gustos, la idea de constituir un lugar de todos los tiempos que esté por sí mismo fuera del tiempo y sea inaccesible a su mordedura, el proyecto de organizar así una especie de acumulación perpetua e indefinida del tiempo en un lugar que no cambie de sitio, todo eso pertenece a nuestra modernidad. El museo y la biblioteca son heterotopías propias de la cultura occidental del siglo XIX.

Nuevamente, los cambios en el sistema son espejados por los museos, que toman nuevas formas institucionales según las variaciones sistémicas. Surgiendo inicialmente como un coleccionar de objetos posibles de ser poseídos por individuos con los recursos económicos para hacerlo, esos individuos que elegían sus colecciones comienzan a donarlas a los surgentes estados-nación. Los nuevos estados, además, generan sus propios museos nuevos y públicos, en directa vinculación con la primera revolución industrial, la revolución francesa y los cambios socioeconómicos concomitantes. Parafraseando a Foucault (1986), ahora hay que hacer una acumulación perpetua del tiempo en un lugar inamovible. Y los estados que lo hacen, es porque pueden hacerlo, porque tienen los recursos económicos y la expansión colonial necesarios para “muestrear” al mundo y generar edificios icónicos en los que este orden sea mostrado a los nuevos ciudadanos.

La estructura imperialista de la modernidad explotaba territorios en los que pretendía instalarse de modo que a la larga fueran incorporados a la corona. El orden del mundo era el del progreso, basado en una idea evolucionista y positiva. Todos alcanzarían la civilización, y el progreso tecnológico sería la clave para ello. Ferias, museos, tiendas y exposiciones universales contaban la misma historia para todos.

Luego de la segunda revolución industrial y del reparto de África en la Conferencia de Berlín (1884-1885) se inició una estrategia de colonialismo completamente diferente por parte de los países centrales: su único interés fue la llana y directa explotación de los recursos disponibles en las colonias. Materias primas drenadas de los territorios explotados, procesadas y convertidas en productos elaborados con un valor añadido sólo accesible a sectores específicos de población. Masacres de poblaciones originarias en las viejas y en las nuevas colonias, y un nuevo orden que un nuevo modelo institucional, los museos coloniales, van a relatar con nuevos edificios pletóricos de “artesanías”. Ya no son curiosidades ni maravillas, sino que conforman un relato público de la historia de las conquistas coloniales, de los territorios colonizados y de los productos “artesanales” de los habitantes de las colonias. Mientras esto ocurre en los países centrales que se expanden como una sanguijuela sobre África y el sudeste asiático, las ex-colonias americanas, recientemente transformadas en estados nación pero sin capacidad colonizadora, generarán – quizás algo tardíamente– museos de corte positivista como el Museo de La Plata, mientras que a través del siglo XX estatizarán colecciones privadas, en una asociación con las burguesías locales con gran semejanza a lo que ocurría en Europa en el siglo XVIII. Los museos coloniales mostraban el poderío y la capacidad adquisitiva europea, los nuevos museos públicos de nuestros países reflejaban y estatizaban el gusto de las familias patricias y burguesas.

Y así sucesivamente, los museos mutan con cada cambio en el sistema. La caída del muro suele considerarse el hito histórico que demarca la instalación del nuevo orden mundial Hobsbawm (2000).

Enfoques críticos y museología

Es la comprensión de esta fuerte vinculación de los museos con el capitalismo la que constituye la base del expansivo desarrollo de los enfoques críticos en museología. Más conocida como museología crítica o museologías críticas, se trata más bien de la aplicación de enfoques críticos a este campo de conocimiento acerca de los museos.

No es éste el espacio para discutir *in extenso* el estatus del enfoque crítico (en este sentido, ver por ejemplo Cebotarev 2003), aunque dejaremos establecido que consideramos que tiene que ver con un método analítico de crítica a los sistemas sociopolíticos y económicos actuales –particularmente el capitalista, pero también lo que resta del socialista- y de las estrategias que estos sistemas implementan para sancionar y naturalizar las relaciones de poder que los sostienen.

Dentro de la ingente variedad de teóricos críticos no sólo hay diferencias entre escuelas o líneas de pensamiento, sino que existen notables diferencias entre los propios teóricos; esto es debe ser señalado para tener particularmente en cuenta en el campo de los profesionales de museo –en toda su amplia variedad-, donde debido a las formaciones académicas con particular énfasis en los aspectos técnicos del trabajo de museo, se da un gran vacío en cuanto a la formación en materia teórica. Y esto tiene consecuencias; la falta de lecturas profundas de los textos fundacionales se evidencia, por ejemplo en la reiteración de referencias por ejemplo a Theodor Adorno y a Walter Benjamin “como si” estuvieran haciendo las mismas críticas y propuestas en

relación a museos e instituciones culturales, y en realidad ellos sostuvieron amplias y públicas discusiones acerca de las diferencias en los modos en que entendían su objeto de análisis. Lo mismo aplica para Foucault, Derrida, o Huyssen, entre muchísimos autores más.

La historia de la constitución disciplinar, o como campo del saber, de la museología, es fundamental -como señaló Maroević- para comprender adónde estamos y por qué, pero también para comenzar a subsanar fallas que a nuestro entender colocan en una situación poco ventajosa a los profesionales iberoamericanos de los museos en relación a investigadores con formaciones teóricas fuertes, generalmente provenientes de carreras humanísticas universitarias con énfasis en investigación. Es por esto que no es raro que el campo de la museología teórica esté inundado de antropólogos, historiadores y pedagogos, todos formados para leer su objeto de estudio en términos teóricos.

Varios capítulos de la tesis doctoral de Lynn Teather (1984) conforman un excelente relevamiento de información y planteo del estado de situación sobre la discusión de lo que ella llamó “la cuestión de la museología”, en tanto que la discusión en torno al estatus de cientificidad de la museología, tal y como se dió en el ICOM -y más específicamente en el ICOFOM- hasta fines de la década de 1980, puede seguirse en la tesis doctoral de Peter van Mensch (1992). Esta discusión, iniciada incluso antes de la existencia del ICOFOM, es relevante por cuanto muestra el interés suscitado por dotar de condición científica a la museología, entendida en los términos de la ciencia clásica o tradicional. Para inicios de la década de 1990, profesionales de distintos campos ya estaban efectuando investigación museológica, por fuera de los dictados del ICOM o del ICOFOM, e incluso ignorando abiertamente sus producciones (ISS, MuWoP), generando una masa crítica de publicaciones académicas fuertemente imbuidas de teoría museológica contemporánea.

Hasta finales de la década de 1980, un tema señalado recurrentemente como un obstáculo para la constitución del campo fue el de la dispersión de la bibliografía y de la producción académica sobre el tema, mayoritariamente consistente en artículos presentados en una amplia gama y variedad de publicaciones. A partir de la década de 1990, se inició una era de publicaciones de libros que con tinte temático (para una síntesis comentada ver Molins 2005). Claramente, la masa de esta bibliografía está en inglés, y en segundo lugar en francés, -con una limitada oferta de bibliografía interesante en castellano-, lo cual puede constituir un obstáculo para su apropiación por parte de amplios sectores de profesionales de museos que por este motivo no acceden a esta información, ni siquiera en su etapa formacional. Además, las ya mencionadas formaciones sobre el campo de los museos en Argentina –y en el mundo de habla hispana en general- enfatizan los aspectos técnicos y/o de historia del arte por encima de los teóricos, consecuentemente generando un fuerte desinterés en este sentido. Gracias a las nuevas tecnologías de la información, la accesibilidad material a esta bibliografía ya no es un inconveniente, pero el desinterés y la falta de capacidad de lectura al menos en inglés constituyen un obstáculo grave a la hora de generar producciones intelectualmente competitivas en el campo de la museología contemporánea. Dentro del mismo marco situacional, es notoria la falta de publicaciones por parte de los profesionales de museo en revistas indexadas.

La crítica de los enfoques críticos

Hay una fuerte y bien documentada vinculación entre las actividades de los museos y los eventos sociales en el pasado, tales como la generación de museos nacionales, el rol de estas instituciones en eventos políticos como la Revolución francesa o su uso

por parte de regímenes totalitarios (Teather 1984). Esto es, desde su origen y a través de los siglos, los museos se han constituido en instituciones referenciales del sistema, y como tales replican y reproducen sus relatos. En este sentido, los enfoques críticos reconocen al museo como una máquina de construcción de las narraciones dominantes y de públicos significativos, difiriendo en cuanto a la posibilidad de transformación. Se plantea una exploración sistemática de la representación museológica, desde perspectivas que resaltan las históricas relaciones del museo con el poder económico, la construcción del Otro como objeto a ser exhibido en una vitrina, el control social ejercido desde el museo, o la conversión del museo en parque temático.

A partir de principios del siglo XIX, el desarrollo de los museos en el resto del mundo es un fenómeno puramente colonialista. Han sido los países europeos los que han impuesto a los países no europeos su método de análisis del fenómeno y patrimonio culturales; han obligado a las élites de estos países y a los pueblos a ver su propia cultura con ojos europeos. Por tanto, los museos de la mayoría de naciones son creaciones de la etapa histórica colonialista. La descolonización ha sido política, pero no cultural; por consiguiente, se puede decir que el mundo de los museos, en tanto que institución y en tanto que método de conservación y de comunicación del patrimonio cultural de la humanidad, es un fenómeno europeo que se ha extendido porque Europa ha producido la cultura dominante y los museos son una de las instituciones de esa cultura. [de Varine-Bohan en Salvat (1974)].

Con base en las elaboraciones de Foucault sobre la constitución de mecanismos de vigilancia y disciplina, Crimp (1980) propuso la existencia de una relación estructural entre el museo y los regímenes discursivos, planteando que el museo es otra institución de confinamiento, en tanto que la historia del arte sería una disciplina. Retomando esta idea, Bennett (1996) distingue

a los museos como instituciones disciplinadoras, pero no de confinamiento, sino que los incluye entre un rango de instituciones “de exposición”. Para Bennett, estas instituciones, eventos y disciplinas, componentes de lo que denomina el “complejo expositivo” fueron formas de coerción más blandas que, por ejemplo, el archipiélago carcelario. El complejo expositivo permitía visualizar los principios del orden a través tanto de la organización narrativa y arquitectónica, con el objetivo de educar y civilizar al ciudadano mediante su participación en eventos tanto públicos como privados. El complejo expositivo, según Bennett, se constituía por la articulación entre el aparato, sus disciplinas y sus formaciones discursivas. El aparato -esto es museos, exposiciones, ferias nacionales e internacionales, grandes tiendas- generaba y reproducía formaciones discursivas – evolución, el pasado, progreso, estética, el hombre- a través de sus disciplinas –historia, antropología, historia del arte, biología-. La organización del espacio, el “orden” representado en estas instituciones, construyeron ciudadanos visualmente educados para ver el mundo de un cierto modo, y naturalizar su orden.

Dentro de este complejo expositivo, Karp y Lavine (1991:15) han señalado el poderoso rol que el museo juega como espacio de representación, donde la distribución de lo expuesto expresa una identidad cultural específica: los museos son espacios privilegiados para presentar imágenes de uno mismo y de los otros. Hay una construcción dirigida de las escenografías del museo y de los textos que introducen a lo expuesto: es la presentación de un espectáculo.

Desde la década de 1970, Carol Duncan (Duncan y Wallach 1978, Duncan 1992, 1995) ha trabajado consistentemente en señalar al museo como un ritual civilizatorio, que sirve a una ideología dominante ayudando a construirla y consolidarla. El museo comunica y transmite los valores del capitalismo tanto a través de las exposiciones como de su arquitectura.

“Controlar un museo es controlar la representación de una comunidad y sus más altos valores y verdades”, dice Duncan (1995:8). Particularmente interesante resulta su lectura del MoMA, donde ve al museo de arte moderno en términos de un espacio codificado para un público masculino (Duncan 1993).

Estas lecturas de la institución museo tienen un fuerte componente crítico y una profundidad notablemente mayor que el esquema tradicional que agrupa a los museos tipológicamente. Los enfoques críticos, especialmente en lo que tiene que ver con los museos de arte, no sólo ponen bajo la lupa al sistema arte, sino al conjunto de los mecanismos de difusión de la cultura -de los cuales los museos son un componente fundamental. Desde la crítica institucional son notorios los trabajos de Hans Haacke (1983) y Fred Wilson (Karp y Wilson 1993) entre muchos otros (ver, por ejemplo, Cerón 2011).

Los enfoques críticos en museología cubren un amplio abanico de autores y perspectivas teóricas que en más de una oportunidad no sólo divergen sino que entran en franca colisión. Quizás se podría colocar en cada extremo de ese abanico, a lo que a nuestro entender son dos posturas claramente divergentes, las de James Clifford y de Tony Bennett. Aunque comparten la idea central de que el museo es una institución al servicio del sistema, y que como tal ha contribuido históricamente a la sanción de los relatos dominantes, como los ya mencionados mecanismos de vigilancia y disciplina, y la exclusión de los “otros” culturales, se distancian ampliamente en cuanto a qué hacer con esto.

James Clifford (1999), desde una perspectiva sumamente optimista, aplica a los museos la categoría de “zonas de contacto” de Mary-Louise Pratt (1997). Los museos han sido históricamente arenas políticas, zonas de contacto entre actores sociales diversos, con capitales culturales, simbólicos, sociales y económicos desiguales.

Reconociendo al pasado como generador de exclusión y de relatos unívocos sobre las sociedades no occidentales, Clifford considera que el museo puede superar este pasado y constituirse en un nuevo espacio, un espacio de diálogo y contacto intercultural: “Cuando se ve a los museos como zonas de contacto, su estructura organizadora como colección se vuelve una relación permanente histórica, política, moral: un juego de tira y afloja, un conjunto de intercambios cargado de poder.” (Clifford, 1999:238). Y también

Mi versión de los museos como zonas de contacto es tanto descriptiva como prescriptiva. He sostenido que resulta inadecuado describir los museos como colecciones de cultura universal, repositorios de valor indiscutido, ámbitos de progreso y descubrimiento y acumulación de patrimonios humanos, científicos o nacionales. Una perspectiva de contacto considera todas las estrategias de recolección de cultura como respuesta a historias particulares de dominación, jerarquía, resistencia o movilización” (Clifford, 1999:263-264).

El museo puede actuar ahora como un espacio de negociación, que pueden reclamar los movimientos sociales para ampliar y democratizar lo que ocurre en los museos y los sitios de etnomimesis.

Para Bennett, Clifford establece falsas antinomias entre el estado y la comunidad, ya que desde su propia perspectiva, ambas partes son mutuamente constitutivas, y la posible “redención” del museo debe ser discutida desde otros lugares.

Queda en claro que se vuelve necesario analizar y discutir en profundidad la enorme variedad de propuestas teóricas críticas existente sobre el universo museístico, y elaborar nuestros propios desarrollos, con bases epistemológicas que les otorguen la solidez requerida por la academia actual. Faltan producciones y estudios

críticos de la historia de nuestros museos, miradas que pasen revista de la poética y la retórica involucradas y transmitidas por las exposiciones, estudios sobre las vinculaciones entre las acciones culturales desde el poder político y su reflejo en el universo museo, etc., y falta asimismo una mayor apertura hacia las revistas del universo científico académico, que genere un intercambio enriquecedor para todas las partes. Creemos que hay guiños y señales de que este cambio está en proceso, ¡enhorabuena!

Bibliografía

- Bennett, Tony 1996 The exhibitionary complex. In Greenberg Reesa et al. (ed.), *Thinking about Exhibitions*, London/NY, Routledge, pp. 73-101.
- Cebotarev, Eleonora 2003 El enfoque crítico: una revisión de su historia, naturaleza y algunas aplicaciones. *Revista Latinoamericana de Ciencias Sociales, Niñez y Juventud* 1.
- Cerón, Jaime 2011 El museo como representación de los conflictos culturales. *Calle14* 5(7):142-159.
- Clifford, James 1999 *Itinerarios transculturales*. Barcelona, Gedisa.
- Crimp, Douglas 1980 On the Museum's Ruins. *October*:41-57.
- Duncan, Carol 1995 *Civilizing Rituals. Inside Public Art Museums*. Nueva York, Routledge.
- Duncan, Carol 1992 The MoMA's Hot Mamas. In *The Aesthetics of Power: Essays in Critical Art History*. New York, Cambridge University Press, pp. 189-107.
- Duncan, Carol and Alan Wallach 1978 The Museum of Modern Art as Late Capitalist Ritual: An

- Iconographical Analysis. *Marxist Perspectives* 1:27-51.
- Foucault, Michel 1999 "Espacios diferentes". En *Estética, Ética y Hermenéutica. Obras esenciales Volumen III*, pp. 431-441. Barcelona, Paidós Básica.
- Haacke, Hans 1983 Museums, Managers of Consciousness. *Art in America* 72:9-17.
- Hobsbawm, Eric 2000 *Historia del siglo XX, 1914-1991*. Editorial Crítica.
- Karp, Ivan and Steven Lavine (eds.) 1991 *Exhibiting culture. The poetics and politics of museum display*. Washington, Smithsonian Institution Press.
- Karp, Ivan and Fred Wilson 1993 Constructing the Spectacle of Culture in Museums. *Art Papers: Art in context* 17(3): 2-9.
- Lewis, Geoffrey 1992 Museums and Their Precursors: A brief World Survey. *Manual of Curatorship: A Guide to Museum Practice*. Oxford, Butterworth-Heinemann.
- Maroević, Ivo 1998 *Introduction to Museology: The European Approach*. Müller-Straten.
- Mason, Rhianon 2006 "Cultural Theory and Museum Studies". In Macdonald, S. (ed.) *A Companion to Museum Studies*. Oxford, Blackwell, pp. 16-32.
- Molins, Patricia 2005 El museo de la obra a la institución. *Exit Book* 4. [http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f9/Molins el museo de la obra a-la institucion.pdf](http://wiki.medialab-prado.es/images/f/f9/Molins_el_museo_de_la_obra_a-la_institucion.pdf)
- Salvat, Manuel (dir.) 1974 *Los Museos en el mundo: personalidad entrevistada: Hugues de Varine-Bohan*. Biblioteca Salvat de grandes temas, 26.
- Teather, J. L. 1984 *Museology and its traditions: the British experience 1845-1945*. PhD thesis, Museum Studies, Leicester University.
- Thuillier, Pierre 2010 La revolución científica del siglo XII. *ContactoS* 77:24-32. <http://www.izt.uam.mx/newpage/contactos/anterior/n77ne/siglo12.pdf>

- van Mensch, Peter 1992 *Towards a Methodology of Museology*. PhD Thesis, University of Zagreb.
- von Schlosser, Julius 1988 *Las cámaras artísticas y maravillosas del renacimiento tardío*. Ediciones AKAL.

Debatiendo el campo. Los museos y los estudios culturales latinoamericanos

Luis Alegría Licuime

Universidad SEK, Chile
alegria.luis@gmail.com

RESUMEN

Si bien en el último tiempo se ha asistido a una explosión por el interés en el fenómeno del patrimonio cultural y los museos, esto se ha llevado a cabo desde diversos enfoques, aunque ha seguido predominando el cuadrante de lo monumental y formalista. Por sobre otros, que tratan de abordarlo sustentados en una mirada más crítica y reflexiva, en ese sentido, como eje problematizador, deseamos debatir en torno a la configuración epistemológica de la museología y los estudios de museo, para lo cual nos hacemos cargos de tres propuestas que han circulado en torno a su delimitación teórica desde América latina. Una es la propuesta de García Canclini¹, quién en el texto “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”, manifiesta la necesidad de pensar en una teoría social del patrimonio. Por otro lado, la idea de Luis Alonso Fernández, de articular una ciencia específica destinada al estudio del patrimonio, que él denomina la Patrimoniología, y finalmente, la postura de los estudios museales, que sin embargo, carecen hasta ahora de una mayor precisión teórica, objetivo que deseamos abordar en el presente texto, pero que además ampliamos en torno a la emergencia de los nuevos giros del patrimonio cultural.

RESUMO

Embora nos últimos tempos tem visto uma explosão de interesse no fenômeno do patrimônio cultural e museus, este tem sido eu só a partir de diferentes abordagens, mas manteve-se quadrante predominante monumental e formalista sobre os outros tentando resolver apoiou um olhar mais crítico e reflexivo. Nesse sentido, como eixo problematizador queremos discutir sobre a configuração epistemológica do patrimônio cultural e museologia, para que nós cobramos três propostas que circularam sobre a sua definição teórica. Uma delas é a proposta García Canclini¹, que no texto "culturas híbridas. Estratégias para entrar e sair da modernidade", destaca a necessidade de se pensar em uma teoria social da equidade. Por outro lado, a idéia de Luis Alonso Fernández, para articular uma ciência específica para o estudo da herança, que ele chama de Patrimoniología e, finalmente, a posição de Museologia, que, no entanto, não têm uma precisão muito maior objetivo teórico que queremos abordar neste texto, mas também se estendem ao redor do surgimento de novas reviravoltas do patrimônio cultural.

ABSTRACT

Although in recent times has seen an explosion of interest in the phenomenon of cultural heritage and museums, this has been I just from different approaches, but has remained predominant quadrant monumental and formalistic over others trying to address it supported a more critical and reflective look. In that sense, as problematizador axis we want to discuss about the epistemological configuration of cultural heritage and museology, for which we do charge three proposals that have circulated about its theoretical definition. One is the proposal García Canclini¹, who in the text "Hybrid Cultures. Strategies for entering and leaving modernity "highlights the need to think of a social theory of equity. On the other hand, the idea of Luis Alonso Fernández, to articulate a specific science for the study of heritage, he calls Patrimoniología, and finally, the position of Museum Studies, which, however, lack far greater accuracy theoretical goal that we want to address in this text, but also extend around the emergence of new twists of cultural heritage.

LOS ESTUDIOS LATINOAMERICANOS

CULTURALES

En América Latina, pero especialmente en Chile se ha dado un desarrollo académico y teórico limitado de la museología y del patrimonio cultural. En parte porque estos tópicos han sido vistos preferentemente como instancias de reproducción de las condiciones tradicionales que han caracterizado la producción simbólica de los países de la región.

La emergencia de los EECC en América latina se ha dado de espaldas a la problemática de los museos y el patrimonio. “Los estudios culturales latinoamericanos son, a nuestro entender, un campo de reflexión configurado desde la tradición crítica latinoamericana, que se mantiene en dialogo constante, muchas veces conflictivo, con escuelas de pensamiento occidentales como lo son el estructuralismo francés, el posestructuralismo y el posmodernismo; la lingüística, la antropología y la sociología de la cultura; la Escuela de Frankfurt y la teoría de la recepción; la semiótica y el feminismo; y más recientemente, los estudios culturales en sus vertientes angloamericanas. Paralelamente, la larga e importante tradición del ensayo de ideas en América Latina tiene mucho que ver con el trabajo que comienza con Bello y Sarmiento y aún no termina, sin descartar los presupuestos encerrados en tendencias crítico-teóricas tan importantes como la crítica de la dependencia, la pedagogía del oprimido, la teología de la liberación o las teorías atinentes a la problemática cultural, como la transculturación o la heterogeneidad, variantes particulares, más recientes de ese pensamiento”². Esta compleja realidad latinoamericana constituye un nuevo contexto que pone en tensión la relación entre los museos y el patrimonio con los estudios culturales latinoamericanos.

En cuanto a la genealogía de los EECC, es importante identificar dos fases de su itinerario, muy marcados por el rótulo de la profesionalización académica, los congresos, cursos y series editoriales: “1) la formación en la Inglaterra de los años sesenta y el posterior desarrollo del Center for Contemporary Cultural Studies de Birmingham, cuya serie de autores (Hoggart, Thompson, Williams, Hall) arma un legado cuya productividad teórica le da un espesor histórico a los Estudios Culturales; 2) la institucionalización de cursos y departamentos según un modelo globalizado de Estudios Culturales que se instala en la academia internacional, sobre todo en Estados Unidos en los años ochenta, señalando una doble articulación de los Estudios Culturales orientados algunos principalmente hacia la cultura popular (masiva-popular) y otros hacia estudios postcoloniales y de la subalternidad”³.

Siguiendo a Richard, lo primero que caracterizó los estudios culturales fue su voluntad de constituirse como un espacio democratizador del conocimiento y capaz de pluralizar y hacer permeables las fronteras de la rígida academia. Se presentaron como una puerta a los saberes que la jerarquía universitaria discriminaba a favor de una cultura superior. De este modo la cultura popular, los movimientos sociales, los grupos étnicos, los marginales y la crítica feminista encontraban en los Estudios Culturales un lugar desde el que poder ingresar en nuevos circuitos de saber⁴.

En una visión muy crítica de esta propuesta, el Antropólogo Carlos Reynoso propone la siguiente definición de los estudios culturales: “Los estudios culturales son el nombre en que ha decantado, plasmada en ensayos, la actividad interpretativa y crítica de los intelectuales. Los estudios culturales se han estandarizado como una alternativa a (o una subsunción de) las disciplinas académicas de la sociología, la antropología, las ciencias de la comunicación y la crítica literaria, en el marco general de la condición posmoderna.

El ámbito de preferencia de los estudios es la cultura popular”⁵. Sin embargo, la crítica de Reynoso deviene en una crítica destemplada que no aporta una mirada esperanzadora hacia nuevas formas de hacer un ejercicio intelectual crítico en América Latina, cuestionando las prácticas académicas innovadoras, de alguna forma refugiándose en las tradicionales prácticas académicas, que él dice criticar.

Así por ejemplo, Santiago Castro-Gómez, sostiene que la crítica de Carlos Reynoso, si bien es estimulante en algunos aspectos, no deja de ser compleja al apelar a un modelo de cientificidad – la “teoría tradicional” - que tuvo su apogeo entre los siglos XIX y XX y ahora se encuentra en franca decadencia. De esta forma resalta que “los estudios culturales acentuaron siempre la dimensión política del conocimiento. Así por ejemplo, Stuart Hall afirmaba que los estudios culturales no eran otra cosa que la continuación de la política por otros medios; Alan O' Connor decía que los estudios culturales no son una tradición de erudición académica sino una empresa de compromiso político; y Lawrence Grossberg admitía que los estudios culturales se rehúsan a definir su propia adecuación teórica en términos académicos o estrechamente epistemológicos”⁶.

Los Estudios Culturales, se destacan por abordar una serie de temas ausentes en parte importante de los debates intelectuales de la región, así las temáticas de los jóvenes, la cultura popular, los medios de comunicación, el consumo cultural, las nuevas tecnologías, han sido temas poco trabajados, marcando cierta desidia hacia los elementos que constituían la sociedad, de igual forma es importante destacar, que pese a ciertas aperturas, hay temas que siguen cerrados, en ese marco es que es posible rastrear, la presencia de ciertos temas así como la ausencia de otros.

Pero lo más complejo es que “el problema que las concepciones academicistas no han logrado comprender es que tanto las propias preguntas de investigación,

como los modos de producción de las investigaciones (lo que usualmente se llama métodos), dependen en última instancia de opciones epistemológicas, las cuales están asociadas a posiciones éticas y políticas que dependen entre otros factores del tipo de relaciones que se sostiene o se aspira a sostener con actores sociales extra académicos. Las posiciones éticas y políticas son constitutivas del piso epistemológico y de las perspectivas teóricas de nuestras investigaciones; y así también de las preguntas y de los métodos. De este modo lo son también de los resultados de las investigaciones, y ello tanto respecto de su contenido, como de su forma: publicaciones”⁷.

PATRIMONIO Y MUSEOS ENTRE LA CIENCIA Y NO CIENCIA

Un primer elemento que nos parece importante de señalar es la relación con la noción de estatus de ciencia que los trabajos referidos al patrimonio cultural y los museos poseen al interior del campo académico, con esto nos referimos en concreto, a cierta desvaloración que existe, por una parte no menor del mundo académico, sobre las problemáticas de los museos y el patrimonio cultural, reduciendo muchas veces, su vinculación con el tema desde una lógica muy funcional. Esto ha generado por un lado, que muchos artículos, libros y paper posean el rotulo de “patrimonio cultural, estudios del patrimonio, o de museos”, pero que en la práctica escasee una reflexión significativa sobre dimensión específica en la sociedad y que por otro, se desconozca una serie de aportes previos, de esta forma es muy recurrente encontrar citas y referencia de literatura europea, pero una manifiesta invisibilización de la literatura latinoamericana. A modo de contradicción, es posible identificar que a nivel internacional el tema del

patrimonio cultural y dentro de él el de los museos posee una abundante literatura⁸.

Por otro lado, es importante mencionar, lo que denominamos los “giros patrimoniales” de los estudios sobre los museos, esto es, que uno de los cambios más significativos que ha operado en torno a la temática del patrimonio cultural, ha sido la autonomización del fenómeno del patrimonio cultural de la institución museo, contenedora de él durante un largo periodo, así como de la disciplina museológica, junto con que los estudios de conservación y restauración de monumentos.

Desde esta perspectiva, el curso que seguido la museología, y su larga lucha para su reconocimiento como “ciencia”, es uno de los indicadores claves del futuro de los llamados “Estudios del Patrimonio Cultural”. Ya que esta última, haciendo uso de los esquemas, definiciones y teoremas propios de las ciencias clásicas ha construido una argumentación para dar cuenta de su estatus de “ciencia del museo”, esto con el gran objetivo de ser reconocida al interior del campo de las ciencias. Es en los años 60’ del siglo XX, donde se inicia una profunda renovación de la museología, “se realizan grandes esfuerzos por parte de los profesionales de los museos para definir la museología como ciencia, y esta pueda ser aceptada como una disciplina académica que se enseñe en las universidades”⁹. Con este esquema la museología, planteará por un lado, una mayor comprensión de la temática de los museos y sus funciones internas, tales como estudiar su historia, su sistema organizacional, sus políticas de investigación, conservación y colecciones, los programas educativos y de extensión, etc. De otro lado, esta preocupación por la delimitación del campo de la museología, busca frenar los cuestionamientos a su carácter científico, tratando también de ampliar su foco, para cuestionar que sea sólo el museo el objeto de estudio de esta “nueva ciencia”.

Este criterio científico o mejor denominado “cientifiticista” es el que ha motivado una serie de

búsquedas y exploraciones teóricas para pensar una nueva ciencia para el museo y una superación de la propia museología. “La base teórica que se sustenta en la investigación sobre la museología y sobre la crítica que se ha hecho ante tanta frustración personal ha abierto nuevos caminos... Según Sola, el común denominador de cualquiera que se proponga utilizar, la nueva teoría museológica es el fenómeno del patrimonio (heritage), no sólo cultural, sino también natural”¹⁰.

Por tanto, un elemento clave en la discusión, es el desplazamiento de la museología en términos de foco u objeto de investigación hacia el patrimonio cultural, que se explica por esta suerte de eclosión del fenómeno del patrimonio cultural, asociado al movimiento de la memoria y la conmemoración. Según Nora, “fue ese silencioso trabajo de recomposición, de una asombrosa rapidez, el que aseguró el éxito del año del Patrimonio; merece ser recordado puesto que fue ese año que la palabra misma hizo su revolución semántica”¹¹. El patrimonio en cierta forma se independiza del museo como su contendor exclusivo y único referente institucional. El patrimonio cultural se manifiesta mucho más complejo, dinámico y fructífero, que el mismo museo, incluso en sus modalidades más participativas.

Nora, sigue señalando la importancia del patrimonio en esta discusión, “el año del Patrimonio es un poco como el mayo del 68 de los provincianos y de los campesinos. Muy poca preocupación por el futuro, muy poca política verdadera de preservación y de transmisión, pero una corrida hacia el pasado”¹². Es en este nuevo escenario que se piensa en la necesidad de una disciplina académica que este más allá de la museología, para hacerse cargo del estudio de este nuevo fenómeno, pero que por cierto tendrá en la propia museología su referente más próximo, justamente compartiendo con ella esa ansia de “cientificidad”, o mejor dicho de legitimidad por parte de la autoridad académica. “La nueva ciencia, nos ha de proporcionar la estrategia que mejor nos sirva

para cuidar, proteger y comunicar el patrimonio. Este debe ser el objetivo de una nueva perspectiva de lo que ha de ser la base de la museología considerada como ciencia del patrimonio o heritology”¹³.

Como se verá es evidente el giro de lo museológico a lo patrimonial, de alguna forma, aquello que la museología no logro solucionar, abordar, advertir incluso, sería tarea de esta nueva ciencia, la cual si tendría los argumentos necesarios al mundo académico. “Ensanchando el horizonte tradicional de los museos y la museología, las innovaciones museográficas han conseguido integrar la complejidad y crecimiento de aquellos en el propio dinamismo de una sociedad que ha terminado por apasionarse con proyectos o concepciones integrales como las del ecomuseo o la patrimoniología”¹⁴.

Sin embargo, nuestro análisis es más bien pesimista sobre el futuro de una ciencia o disciplina del patrimonio o de la “patrimoniología”, así como de la posibilidad de la ampliación de la museología más allá del propio museo. Dicha discusión no se debe dar de espaldas al debate epistemológico que ha caracterizado al mundo académico de fin de siglo, es necesario situarse en un contexto de agotamiento y crítica del enfoque cientificista reductivo, que como se ha manifestado en casi todas las esferas del saber y de ello lo innecesario de seguir en esa estrategia, ha quedado completamente desfasada, en el marco de la crisis de la racionalidad finisecular¹⁵ y de la cual tanto la museología, los museos y el patrimonio, no puede quedar inmune.

¿Pero si ya no es posible pensar la museología, el museo y el patrimonio desde el marco de una ciencia clásica?, ¿Cual puede ser el camino posible?, nuestra respuesta parte del reconocimiento de una doble estrategia, por un lado, del desarrollo de una propuesta teórico crítica como correlato de los estudios culturales, en los estudios patrimoniales y por otro, de la necesidad de articular dicha propuesta como un programa investigación.

Del Patrimonio Cultural a los estudios patrimoniales y de museos

Como ya lo habíamos manifestado en la presentación, un texto muy provocativo y por tanto indispensable de la temática patrimonial para América Latina, es el libro “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad” de Néstor García Canclini (1989), quién cuestiona sobre la necesidad de una teoría social del Patrimonio, nos plantea: “con qué recursos teóricos podemos repensar los usos sociales contradictorios del patrimonio cultural, disimulado bajo el idealismo que lo mira como expresión del genio creador colectivo, el humanismo que le atribuye la misión de reconciliar la divisiones “en un plano superior”, los ritos que lo protegen en recintos sagrados?”¹⁶. Es decir, como pensar el patrimonio, desmontando la mirada tradicional y tradicionalizante de lo monumental y proponiendo un nuevo paradigma sobre su uso social.

Para abordar esta problemática García Canclini se sitúa desde la idea de pensar lo patrimonial en términos de una adaptación (no mecánica) de otras teorías sociales más “críticas o reflexivas”, y en una nota a pie de página, hace referencia al trabajo del sociólogo Pierre Bourdieu, planteando que “un uso más sistemático debiera plantear como en cualquier importación de conceptos de un campo a otro, las condiciones epistemológicas y los límites de uso metafórico en un área para la cual no fue trabajado”¹⁷. Esta argumentación nos ha parecido muy sugerente para la discusión sobre un marco teórico y metodológico apropiado para el estudio del fenómeno del patrimonio cultural.

Sin embargo, en su desarrollo García Canclini, adopta la noción de capital cultural, como el eje articulador de una propuesta que busca dinamizar la noción de patrimonio, e incluso plantea “la reformulación del patrimonio en términos de capital cultural tiene la

ventaja de no representarlo como un conjunto de bienes estables y neutros, con valores y sentidos fijos de una vez y para siempre, sino como un proceso social que, como el otro capital, se acumula, se reconvierte, produce rendimientos y es apropiado en forma desigual por diversos actores”¹⁸. En ese sentido, nos parece relevante, que retomando algunos de los conceptos claves de la teoría de Bourdieu, sean factible los planteamientos de aquello que García Canclini buscaba generar, esto es la dinamización del concepto y la delimitación de un campo de estudio, lo que complementa con su idea inicial de proponer una teoría social del patrimonio. Creemos asimismo, que su anuncio queda con cierto amarre a algunas nociones más rígidas de la teoría social, por ello es que nos ha parecido clave argumentar a favor de una propuesta de “estudios patrimoniales”, como una opción renovada de pensar epistemológicamente el patrimonio, abordando su aspecto teórico y metodológico.

Partiendo de esta idea base de articular una relación entre ciertos conceptos de la sociología de Bourdieu y el fenómeno del patrimonio, proponemos tres conceptos claves para la formulación de una teoría social del patrimonio, que se posiciona desde un paradigma crítico.

Primero: los conceptos de ciencia, conocimiento, verdad y subjetividad, deben ser puestos en discusión sobre la base de un enfoque crítico que mira desde una perspectiva reflexiva la construcción de conocimiento y un marco situado en el eje de lo contextual, o intersubjetivo, que asume el criterio de veracidad, como una verdad delimitada en un contexto histórico concreto, y no de “verdad absoluta y abstracta” como condición de la construcción social de dicho conocimiento, ya sea este científico o vulgar.

Este sentido, se refuerza al afirmar y asumir que el patrimonio es una construcción social, “no existe en la naturaleza, que no es algo dado, ni siquiera un fenómeno social universal, ya que no se produce en todas las

sociedades humanas ni en todos los períodos históricos; también significa, correlativamente que es un artificio, ideado por alguien (o en el decurso de algún proceso colectivo), en algún lugar y momento, para unos determinados fines, que es y puede ser históricamente cambiante, de acuerdo con nuevos criterios o intereses que determinen nuevos fines en nuevas circunstancias”¹⁹.

El carácter dual del patrimonio cultural, en tanto social y simbólico, es importante como aproximación hermenéutica que vincula su comprensión con lo histórico. “una conciencia verdaderamente histórica aporta siempre su propio presente, y lo hace viéndose tanto a sí mismo como a lo históricamente otro en sus verdaderas relaciones”²⁰, es decir situarse en el ámbito del patrimonio constituye siempre una pregunta por el presente y futuro, que se hace a modo de especificidad desde un pasado, pero ojo, no de cualquier artefacto del pasado, sino de las huellas, ruinas, marcas, objetos, bienes materiales e inmateriales que persisten al paso del tiempo. La esencia de una pregunta hermenéutica, como debiera ser de toda ciencia, es el abrir y mantener abiertas posibilidades, en este caso que vinculan los testimonios de ese pasado con un presente y proyección de futuro.

Desde Kant en adelante, podemos indicar que en definitiva las cosas se nos dan como fenómenos, incluso son una representación fenoménica, por tanto esas huellas no son sólo artefactos materiales e inmateriales puros, sino recreados, contruidos a través de un ejercicio de puesta en valor distintivo, es decir patrimonializados. En el caso del patrimonio cultural, esto es significativo por su condición simbólica, lo que nos permite establecer que todas las cosas que intuimos corresponden a representaciones de ellas, “todo el carácter de los objetos, todas las relaciones espaciales y temporales, incluso el espacio y tiempo mismos, desaparecerían. Como fenómenos no pueden existir en sí

misimos, sino sólo en nosotros”²¹. Un giro crítico de la idea de ciencia como única productora de verdad es lo que permite, por el contrario establecer el carácter limitado de todo conocimiento, por ello pensar los estudios patrimoniales, como programa de investigación, con un enfoque crítico que cuestiona la idea tradicional de ciencia basada en la objetividad y la reificación de los fenómenos simbólicos.

La idea de discutir el enfoque positivista, no supone un rechazo a los elementos empíricos, sino en discutir los aspectos más tradicionales de los estudios sobre el patrimonio, en tanto idea de objetividad y neutralidad, pero en ningún caso lo que no puede desconocerse es su aporte empírico, “entre los muchos rasgos que describen al conocimiento científico hay uno que, sin duda, es esencial: me refiero a que todo conocimiento científico resulta de una definida combinación entre componentes teóricos y componentes empíricos”²².

Tomamos la idea de programa de investigación ya que este nuevo escenario social ha permitido transitar de lo patrimonial como un conjunto exclusivo de elementos materiales y monumentales, a una realidad más compleja, que abarca distintos tipos de patrimonio: inmaterial, vivo, étnico, popular, etc. Pero además, en términos de la investigación científica, sobre lo patrimonial tiende a predominar una mirada estrecha, que podría situarse como una preocupación excesiva por el campo interno, es decir, aquello que sólo preocupa a los especialistas del patrimonio. Por ello, la necesidad de abordar estudios que sean capaces de un análisis más global, que se haga cargo de las transformaciones sociales y los nuevos contextos, políticos, económicos y culturales derivados de la globalización.

La propuesta es organizar un programa de investigación centrado en el patrimonio, como objeto de estudio en sus distintas vertientes, articulado de la revisión de la propuesta de Lakatos²³, por ello la idea de un programa de investigación denominado Estudios

Patrimoniales, siguiendo la senda de los denominados Estudios Culturales, como una necesidad de estudios que puedan contener una mirada holística de la situación del patrimonio cultural, lo que requiere asumir un marco teórico que no se centre en su especificidad como un mundo acotado a sus problemas internos.

La idea de una patrimoniología es entendida como un proyecto de tipo cientificista de búsqueda de una verdad objetiva y única, que se refuerza sobre sus mismos paradigmas y procedimientos internos. Misma situación enfrenta la museología como disciplina exclusiva del museo, así como de aquellos que desean darle una consagración de ciencia, cuando ese enfoque está constantemente puesto en discusión y entredicho por ser limitado y estrecho.

Dos: El reconocimiento de la existencia de un espacio simbólico al estilo de *campo* sobre lo patrimonial, implica reconocer que el patrimonio, es algo más que una simple moda intelectual o incluso un fenómeno de masas y que por el contrario constituye una realidad de importantes consecuencias en la configuración de la sociedad actual.

Pensar el patrimonio cultural desde un programa de investigación, como los Estudios Patrimoniales, constituye un paso inicial, ya que como plantea Monika Therrien, “en el carácter interdisciplinario de los actuales estudios de los monumentos [nosotros consideramos *del patrimonio*] ... con las distintas perspectivas disciplinarias es posible recuperar tras el patrimonio, no sólo la historia de los “personajes” o grupos dominantes, sino de aquello que fue excluido o desconocido, las huellas de los que dejaron su rastro en otro tipo de evidencias materiales”²⁴. Efectivamente, la jerarquía del saber científico, si bien ha permitido una mejor comprensión del patrimonio como un fenómeno complejo, asimismo no ha roto su institucionalización y jerarquización real y simbólica. Esto porque “mientras sectores subordinados que han sido estigmatizados, tradicionalizan de maneras heterogéneas

sus prácticas culturales y demandan ser visibilizados; en la práctica –parafraseando a Cruces– son las instituciones estatales que seleccionan el patrimonio y lo gestionan, las instituciones científicas que lo investigan y los organismos internacionales que “velan a distancia por él”, quienes se arrogan la autoridad para tornarlo parte de un inventario, fuente de investigación, defensa, protección, etc.”²⁵. En este esquema, la práctica científica posee un rol definido y acotado a la mera investigación, sin mayor reflexión incluso de sus propios enfoques, métodos y herramientas, por ello la necesaria mirada epistémica desde donde se hace dicha investigación científica en el campo del patrimonio.

De lo anterior, además se deriva la existencia de un campo específico que aborda las temáticas y problemáticas del patrimonio. La existencia de dicho campo es clave en la configuración académica e intelectual del fenómeno. “Desde un punto de vista analítico resulta conveniente distinguir entre la producción de bienes simbólicos (el polo emisor de la relación comunicativa) y su consumo o reconocimiento (el polo receptor de esa relación). Aquél se estructura como un campo (de producción); red de posiciones y medios a través de los cuales los agentes culturales ejercen su cometido, o sea, realizan sus intereses comunicativos”²⁶. Aunque, este esquema permite asumir la existencia de un campo, nos planteamos su noción en la perspectiva de Bourdieu, esto es, como un espacio social donde se ubican estratégicamente los distintos agentes sociales, conformando una red de relaciones objetivas entre posiciones, como un espacio de juego donde los agentes pueden actuar pero a su vez se encuentran limitados por las mismas reglas que conforman dicho campo.

Asumir, la existencia de un *campo* específico como el *campo patrimonial* en que “se define, entre otras formas, definiendo lo que está en juego y los intereses específicos, que son irreductibles a lo que se encuentra en juego entre otros campos o a sus intereses propios

(no será posible atraer a un filósofo con lo que es motivo de disputa entre geógrafos) y que no percibirá alguien que no haya sido construido para entrar en ese campo (cada categoría de intereses implica indiferencia hacia otros intereses, otras inversiones, que serán percibidos como absurdos, irracionales, o sublimes y desinteresados). Para que funcione un campo, es necesario que haya algo que impliquen el conocimiento y reconocimiento de las leyes inmanentes al juego, de lo que está en juego, etcétera²⁷.

Tercero, transitar del capital cultural al *capital simbólico* y del patrimonio a la *patrimonialización*. Esto implica en una primera instancia que el patrimonio es una construcción social, y que como todo proceso esta patrimonialización posee historia, tiempos, etapas, que hemos identificado como las de producción, distribución, intercambio y uso.

García Canclini centrará su análisis del fenómeno patrimonial en la noción de capital cultural, que se expresa a través de exteriorizaciones como diplomas, títulos, certificados, que la sociedad otorga a los sujetos en tanto se han capacitado y especializado en ciertas esferas educativas o académicas vinculadas al desarrollo profesional. En el caso del capital simbólico, lo entendemos como un capital que se encuentra presente en todos los sujetos, que además posee la característica de ser el capital más importante, porque su existencia permite dar sentido a los actos de la vida. En este sentido situar la temática patrimonial, como la producción simbólica de la sociedad.

En este proceso los especialistas en lo patrimonial tendrán un rol más que destacado. En el espacio patrimonial, lo que se juega corresponde a la capacidad de dotar de carácter patrimonial a las obras culturales. Un *capital simbólico*, que transforma a los bienes culturales en algo más que un simple resultado de la creatividad individual, sino más bien en una representación esencialista, como pilar fundamental que vincula

imaginadamente a los seres humanos con su trascendencia como cuerpo social solidario.

Siguiendo, con dicho razonamiento el capital cultural acumulado por una sociedad no será universal, aunque pretenda parecerlo, nos dirá García Canclini, ya que sobre ciertos bienes operará un proceso de *patrimonialización*, que consiste en dotar de una condición especial a ciertos objetos. En este caso, creemos que lo que se disputa es la capacidad simbólica de otorgar a “ciertos” bienes culturales una connotación que los resignifica como “testimonios legítimos” de una memoria común que remite a un discurso único de continuidad histórica.

Caracterizar lo patrimonial como una construcción social que se desenvuelve en un *campo*, a través de la disputa de un *capital simbólico* que se activa en el proceso de *patrimonialización*, es definirlo como una estructura-estructurante, que se expresa empíricamente través del concepto de *habitus*, mediante el cual es posible conocer cómo se “encarnan” dichas estructuras nos dice Bourdieu, se “trata de reconstruir en torno al concepto de *habitus* el proceso por el que lo social se interioriza en los individuos y logra que las estructuras objetivas concuerden con las subjetivas”²⁸.

A MODO DE CONCLUSIÓN

Finalmente, es posible volver a plantear entonces que mientras por un lado, las dinámicas del campo del patrimonio cultural están desbordando los viejos esquemas y con ellos el sitio de los museos. Este impacto de una realidad más compleja, es la base para comprender los giros que han operado al interior del campo del patrimonio y que constituyen hoy día algunos de los nuevos escenarios de investigación. Como casos relevantes, es posible mencionar el “giro de la memoria”,

es decir, la emergencia de una nueva tipología de bienes patrimoniales derivados de los procesos de memoria y de los derechos humanos, como resultado inmediato de los años de la implementación del terrorismo de Estado en la región. En este sentido la calificación de los sitios de memoria y memoriales como patrimoniales nacionales, por su fuerte contenido histórico, al ser testimonios de las violaciones de derechos humanos, así como de los espacios de resistencia a la represión, un proceso muy dinámico que se ha articulado en torno a las comunidades de memoria, que en conjunto con profesionales han logrado de una parte el rescate y patrimonialización de estos espacios, varias veces incluso a contracorriente de la propia legislación patrimonial.

También como un nuevo escenario novedoso, se han levantado iniciativas relevantes sobre la configuración de un patrimonio industrial en el país. En este sentido estos procesos de patrimonialización se articulan con el estudio sobre las peculiares características del proceso de industrialización que vivió nuestra región, desde la segunda mitad del siglo XIX, que le otorgan elementos distintivos por su condición periférica y dependiente, así como por las condiciones geográficas en las que se desarrolló.

En todos los casos, como en todos los otros procesos, es inviable pensar hoy al museo, como un espacio cerrado, sin considerar la relevancia de los procesos de participación social, este es sin duda el gran giro que ha dado el campo del patrimonio cultural en los últimos 10 años. Los sujetos y las diversas comunidades que constituyen según Salazar, “los movimientos sociales en defensa de la conservación del patrimonio cultural conocidos como movimientos patrimonialistas”²⁹, son un cambio de tipo estructural que constituye un giro participacionista y democrático. Por ello, la necesidad de abordar estudios que sean capaces de un análisis más global, que se hagan cargo de las transformaciones

sociales y los nuevos contextos, políticos, económicos y culturales derivados de la globalización, ya que en definitiva hasta hoy, podemos afirmar que la jerarquía del tiempo real (histórico), no ha sido transformada significativamente por la jerarquía simbólica del patrimonio, recreada en los museos y compartida por los diferentes sectores sociales, por el contrario creemos que la ha institucionalizado y transformado en perenne.

Notas

¹ García Canclini, N. "Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad". 1989, México, pp 180.

² Ríos, Del Sarto y Trigo, en Restrepo, Eduardo, "Antropología y Estudios Culturales. Disputas y confluencias desde la periferia". Siglo Veintiuno editores, Buenos Aires, 2012, p 169-170.

³ Richard, Nelly, en Nelly, Richard (Editora), "En torno a los Estudios Culturales. Localidades, trayectorias y disputas", Editorial Arcis y CLACSO, Chile, 2010, p 67.

⁴ Richard, Nelly, Globalización académica, estudios culturales y crítica latinoamericana. En Mato, Daniel, "Cultura, política y sociedad Perspectivas latinoamericanas", CLACSO, Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales, Buenos Aires, Argentina. 2005. pp. 455-470.

⁵ Reynoso, Carlos, Apogeo y decadencia de los estudios culturales, Barcelona, Gedisa, 2000, p. 11.

⁶ Castro-Gómez, Santiago, "Apogeo y decadencia de la teoría tradicional. Una visión desde los intersticios", en <http://www.oei.es/salactsi/castro2.htm> (consultado el 15 de enero de 2013).

⁷ Mato, Daniel (2002) "Estudios y otras prácticas intelectuales latinoamericanas en cultura y poder", en Daniel Mato (coord.), *Estudios y Otras Prácticas*

Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder. Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. Caracas, 2002, pp: 21-46, p 23.

⁸ Para su mayor desarrollo puede consultarse el texto Hernández, F. "Planteamientos teóricos de la museología", Editorial TREA, 2006, España.

⁹ *Ibíd*, p 53.

¹⁰ *Ibíd.*, p 97.

¹¹ Nora, Pierre. "Les lieux de mémoire », Editorial LOM, primera edición chilena, 2009, p 184.

¹² *Ibíd.*, p 185.

¹³ Fernández, Op. Cit, p 97.

¹⁴ *Ibíd*, p 23.

¹⁵ Para esta larga discusión del agotamiento del paradigma científico clásico se puede consultar entre otros a: Kuhn, T. "La Estructura de las revoluciones científicas", Editorial FCE, octava reimpresión, 2004; Lyotard, JF, "La Condición Posmoderna", Ediciones Cátedra, Madrid, 1987; y para el caso específico de los museos ver: Crimp, D. Sobre las Ruinas del Museo, en "La Posmodernidad" Foster, H. Editorial Kairos, Barcelona, quinta edición 2002.

¹⁶ García Canclini, N. Op Cit, pp 181-182.

¹⁷ *Ibíd*, p 182.

¹⁸ *Ibíd.*, p 182.

¹⁹ Prats, LI. "Antropología del Patrimonio", Editorial Ariel, España, 1997, p 19-20.

²⁰ Gadamer, "Verdad y Método", Ediciones Sígueme, Madrid, 1977, p 376.

²¹ Kant, I. 1993 "Crítica de la Razón Pura" Editorial Tecnos, España, 1993, p 83.

²² Samara, J. "Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica", Editorial EUDEBA, 1993, Argentina, p 29.

²³ Lakatos, I. "Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales", Ediciones Tecnos, Madrid, 1974.

- ²⁴ Therrien, M. bases para una nueva Historia del Patrimonio Cultural: Un estudio de caso en Santafé de Bogota”, Revista *Fronteras* (Bogota-Colombia, Instituto Colombiano de Antropología e Historia, 1998), N° 3, Vol. 3, pp 75 a 117. 1998, p 76.
- ²⁵ Crespo, Losada y Martín (Editoras) 2007 “patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana” Ediciones Antropofagia, Argentina, p 5.
- ²⁶ Brunner J.J. y Catalán, G. “Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad”, FLACSO, 1985, Chile, p 16.
- ²⁷ Bourdieu, P. “Cultura y Sociedad”, Editorial Grijalbo, 1990, Argentina, pp 135-136.
- ²⁸ García Canclini, en Bourdieu, Op. Cit, p 34.
- ²⁹ Salazar, Ana María, “La democracia cultural y los movimientos patrimonialistas en México”, Revista Cuicuilco, año/vol. 13, n° 38, 2006, Escuela Nacional de antropología e Historia, México, pp 73-88.

Bibliografía

- Bourdieu, P. “Cultura y Sociedad”, Editorial Grijalbo, 1990, Argentina.
- Brunner J.J. y Catalán, G. “Cinco estudios sobre Cultura y Sociedad”, FLACSO, 1985, Chile.
- Candau, Joel. “Antropología de la Memoria”, 2002, España.
- Crespo, C., Losada, F. y A. Martín (Editoras) “Patrimonio, políticas culturales y participación ciudadana” Ediciones Antropofagia, 2007, Argentina.
- Fernández, L. “Museología y Museografía”, Ediciones del Serbal, 2001, España.
- Gadamer, H-G., “Verdad y Método”, Ediciones Sígueme, 1977, Madrid.
- García Canclini, N. “Culturas Híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad”, 1989, México.
- Kant, I. “Critica de la Razón Pura” Editorial Tecnos, 1993, España.

- Lakatos, I. "Historia de la ciencia y sus reconstrucciones racionales", Ediciones Tecnos, 1974, Madrid.
- Nora, P. "Les lieux de mémoire », Editorial LOM, primera edición chilena, 2009, Chile.
- Prats, LL. "Antropología del Patrimonio", Editorial Ariel, 1997, España.
- Samara, J. "Epistemología y Metodología. Elementos para una teoría de la investigación científica", Editorial EUDEBA, 1993, Argentina.
- Schavelzon, D. "El laberinto del Patrimonio Cultural. Como gestionarlo en una gran ciudad", Editorial APOC, 2008, Argentina.

Diversidad teórico-metodológica en la museología latinoamericana: necesidad de una museología transdisciplinar / multidimensional / compleja

Fernando Almarza Rísquez¹

Instituto Latinoamericano de Museos-Fundación ILAM, Costa Rica

fernandoalmarza@gmail.com

RESUMEN

La museología es una disciplina consolidada, una ciencia con marcos teórico-metodológicos de producción de conocimiento. Requiere mantenerse conectada con las discusiones que afectan a las ciencias sociales y humanísticas y sus saberes. Estas discusiones revelan la validez o caducidad de sus bases paradigmáticas. La museología no puede sustraerse de ellas, pues su vigencia no debe complacerse en la sola existencia de tendencias, sino en la actualización paradigmática de las mismas.

La ubicación geográfica de los museólogos no limita ni condiciona esa actualización paradigmática; menos en los actuales tiempos de hiperconexión, cuando las reflexiones locales, especialmente en Latinoamérica, requieren ampliarse *glocalmente*.

Las actuales discusiones epistemológicas no valoran el solo intercambio de áreas del saber, sino el tendido de puentes, *tránsitos* multidireccionales y polinizaciones *entre* ellas, que producen fértiles e inéditas comprensiones. En la museología son tarea pendiente las discusiones teórico-metodológicas

transdisciplinares y el abordaje actualizado de sus metodologías y bases paradigmáticas de reflexión.

Las diversas tendencias museológicas (Crítica, Nueva, Transformativa, etc.) no estarán actualizadas quedándose inscritas en paradigmas reduccionistas-deterministas. Necesitan transitar epistemologías actuales, diversas e interactivas, ajenas a pretensiones de verdad absoluta, conscientes de que el espacio social en el que operan es entendido ahora como de **múltiples dimensiones y complejidad**.

Se propone una Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja.

Palabras clave: Complejidad, Epistemología, Museología Crítica, Museología latinoamericana, Museología Multidimensional, Museología Transformativa, Nueva Museología, Transdisciplinariedad

RESUMO

Museologia é estabelecida a disciplina, uma ciência com referenciais teóricos e metodológicos da produção de conhecimento. Requer ficar conectado com as discussões que afetam as ciências e conhecimentos sociais e humanistas. Essas discussões abordar a validade paradigmática ou expiração. Museologia não pode evitá-los, porque a sua validade não deve entrar na mera existência de tendências, mas o paradigmático atualizá-los.

A localização geográfica dos museólogos não limitar ou condicionar essa atualização paradigmático; menos nos tempos atuais de hiper-ligação, quando reflexos locais, especialmente na América Latina, requerem estendido globalmente.

Argumentos epistemológicos atuais não só valorizar as áreas de troca de conhecimento, mas a construção de pontes, de trânsito e de multi-polinizações entre eles, produzindo entendimentos férteis e inéditos. Na museologia estão pendentes de discussão teórica e metodológica-tarefa transdisciplinar, eo metodologias atualizadas e bases paradigmáticas abordagem reflexão.

As várias tendências museológicas (Critical, Nova, Transformativa, etc) não serão inseridas em ficar atualizado paradigmas reduccionistas-deterministas. Eles precisam se mover, reclamações não-absolutos existentes, diversas e interativos, conscientes de que o espaço social em que operam é agora compreendida como um multi-dimensionais epistemologias complexidade verdade.

Uma Museologia Transdisciplinar / Multidimensional / Complex é proposta.

Palavras-chave: Complexidade, Epistemologia, Museologia crítica, Museologia latino-americana, Museologia Multidimensional, Museologia Transformativa, Nova Museologia, Transdisciplinaridade

ABSTRACT

Museology is an established discipline, a science with methodological and theoretical forms of knowledge production frameworks. Requires stay connected with discussions affecting social and humanistic sciences and knowledge. These discussions address the paradigmatic validity or expiration. Museology can not avoid them, because their validity should not indulge in the mere existence of trends, but the paradigmatic update them.

The geographical location of the museologists do not limit or determine that paradigmatic update; least in times of hyper-connection, when local practices require extended globally.

Current epistemological discussions do not value the "exchange" between areas of knowledge, but building bridges, transit and multidirectional pollination between them, producing fertile and unpublished understandings. In museology are pending task-**transdisciplinary** theoretical and methodological discussion, and the updated methodologies and paradigmatic foundations approach.

The various museological trends (Critical, New, Transformative Museologies, etc.) will not be updated remained enrolled in reductionist-deterministic paradigms. They need tools open to current epistemological, and social environment in which they operate, increasingly well understood that **multiple dimensions** and **complexity**, beyond claims of absolute truth.

Considering all this, an addition is proposed: a Transdisciplinary Museology, Multidimensional and Complex.

Keywords: Critic Museology, Complexity, Epistemology, Latin American Museology, Multidimensional Museology, New Museology, Transdisciplinarity, Transformative Museology

Preámbulo

Las presentes reflexiones se piensan *localmente* desde Latinoamérica, sin desatender miradas *globales*. Explicaré de la forma más sencilla posible su complejidad.

A las vigentes tendencias de la *Museología Crítica* y la *Nueva Museología* se suma la *Museología Transformativa*. Todas establecen, con derecho, sus marcos teórico-metodológicos, delimitaciones y prácticas de procesos museales en el entorno social. Estas son las tendencias museológicas que consideraremos; cada una

aborda, acaso de manera autosuficiente *una* delimitada *dimensión* del entorno social en el que operan.

Estas *dimensiones* pueden expresarse, acaso no únicamente, como los alcances y expectativas de operación y relaciones entre prácticas museísticas en el medio social, los seres humanos y sus valores, patrimonios e identidades, contextos políticos y hechos socialmente significativos. También aspectos como el sitio, su entorno geográfico y la región, el patrimonio regional y las comunidades participativas. Las dimensiones del entorno e interacción social no pueden explicarse localmente, pues deben considerar variantes en su glocalidad.

Cada tendencia museológica considerada aborda, opera, privilegia su atención y proyecta sus alcances con *una* de estas *dimensiones*. Operan *unidimensionalmente*.

Las tendencias museológicas consideradas no necesariamente niegan otras *dimensiones* de la realidad social de operación, pero las “dejan fuera” porque en sus exigencias de calidad delimitan rigores metodológicos con expectativas de conclusiones consideradas como verdades absolutas. Esa es su base epistemológica y su modo de producir conocimiento museológico.

Según la inscripción paradigmática, algunas de ellas consideran sus conclusiones o verdades como un “producto esperado”, pues aquellas dimensiones referidas son reflexionadas desde determinismos (es el caso de algunas interpretaciones de la *Museología Crítica*, según las referencias autorales que hacemos en estas líneas).

Las delimitaciones metodológicas suelen proponen “verdades-solución” para *esa* dimensión. La afiliación teórico-metodológica a *una* de estas tendencias produce limitados alcances y comprensión de los procesos museales como forma de conocimiento.

Pero el hecho museal-social es más complejo: su acción, relación, simbolización y significados socio-culturales transitan espacios *entre* esas dimensiones. No

se explican por *un* solo recurso teórico-metodológico paradigmáticamente simplificador.

Es preciso hoy *un elemento metodológico relacionador* que diversifique y amplíe el abordaje y el conocimiento generado en términos museológicos.

Este elemento relacionador se propone como el tránsito, simultáneo y sin delimitaciones rigurosas o reduccionistas entre herramientas teórico-metodológicas de la Museología en su diversidad y expectativas, en un fértil cruce entre ellas y otras disciplinas del saber: una *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja*.

Consideraciones generales

He estado reflexionando sobre la necesidad de la visión general de una museología, como ciencia y forma de construcción de conocimiento, con un enfoque teórico-metodológico diverso e incluyente, de múltiple e interactiva coexistencia.

Esto implica no constreñirse a divisiones metodológicas excluyentes entre *Museología Crítica* y *Nueva Museología*, por mencionar las dos que tienen mayor presencia en Latinoamérica.

Los procesos museales que operan dentro de un entorno social cada vez mejor entendidos en su complejidad, no deberían reflexionarse solo “desde” una tendencia o teoría museológica específica, sino con el tránsito *entre* varias, sobre todo cuando se tienen expectativas más amplias y de nuevas luces y comprensiones inéditas.

Cuando se aferran a rigurosas delimitaciones, las metodologías ejercen reflexiones restrictivas, deterministas, sesgadas, y no inclusivas. Sus saberes producidos son limitados. Las tendencias museológicas pueden no escaparse de ello.

La reflexión museológica y sus bases teórico-metodológicas pueden ser abiertas e inclusivas² y

ejercerse desde perspectivas y metodologías múltiples y simultáneas. Pueden nutrirse y actualizarse del fértil tránsito entre las diversas tendencias y disciplinas en la co-creación y evolución de nuevas comprensiones del proceso museal, en el complejo entorno social donde operan.

Una teoría no debería hacerse “antes” de la práctica; al contrario, aquella debe ser una hoja de ruta realimentada constante y mutuamente con la práctica. La teoría y práctica de la museología y sus procesos se inscriben en el área mega-disciplinar de las ciencias sociales, de legítima diversidad teórico-metodológica. La museología no puede desvincularse de la evolución reflexiva e interactiva que las ciencias sociales expresan en la actualidad.

Todo eso hace a la museología aún más relevante y sensible en sus potencias y motivación de nuevas interrogaciones e inéditas respuestas a sus abordajes, interpretaciones y operaciones de los procesos museales.

Pensaba denominar esto “museología multidimensional” o “museología transdisciplinar”; en todo caso, aspiro a que en su práctica y reflexión incluyentes³ recojan ese carácter “multi”, “trans” y complejo, en perspectivas globales.

El punto de partida acá son las referidas tendencias museológicas, que denomino “de arranque”: la *Nueva*, la *Crítica* y la *Transformativa* haciéndome eco de algunas reflexiones hechas desde Latinoamérica, sin desconexión con la mirada global.

Otras importantes tendencias que vienen apareciendo hoy (*Museología Post-Crítica*, *Museología Social*, *Cibermuseología*...) son legítimas y brillantes evoluciones del pensamiento de aquellas tendencias de arranque. Su consideración como adicionales metodologías museológicas formales escapa al presente artículo.

Pero en estas construcciones teórico-metodológicas que vienen apareciendo, ¿en todos ellos acaso no hay un

pensamiento "crítico" o "nuevo"? ¿No consideran acaso a los públicos, lo educativo, lo cultural complejo en sus actuales entornos sociales?

La *Museología Crítica* y la *Nueva Museología* son brillantes expresiones del estado del conocimiento sobre procesos de musealización⁴ entre las décadas de 1960 y 1970. Sus marcos teórico-metodológicos fueron contruidos por destacados intelectuales, desde diferentes ámbitos del saber.

La *Museología Transformativa* lo desarrolla con no menos brillantez, desde la primera década de 2000. Estas tendencias constituyen legítimas áreas de saber, pero susceptibles de actualización paradigmática. A efectos de nuestra reflexión y propuesta, procederemos:

- 1) repasando básicamente cada tendencia museológica de las referidas en sus postulados (especialmente sus operaciones en Latinoamérica), y
- 2) proponiendo como ampliación teórico-metodológica una herramienta adicional: una *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja*. Ésta no se concibe como opuesta a las museologías ya conformadas, sino **como corpus o función de tránsito realimentador** entre los recursos teórico-crítico-metodológicos de las museologías.

Se propone un circuito de realimentación que estimula el pensar museológico no desde, sino *entre* aquellas tres tendencias de arranque, en el complejo proceso teórico y social de musealización.

En la ciencia del museo, los planteamientos, discusiones y avances que desde mediados del siglo XX suscitan los postulados teórico-metodológicos de la *Nueva Museología* y la *Museología Crítica*, han sido fructíferos. Su reflexión es estimulante y trascendente

para la preparación de sus profesionales y la práctica general.

Las presentes líneas no se pretenden *totalizantes* sobre estas tendencias del pensamiento museológico, pero requieren puntual referencia a su alcance, contexto y operatividad en **los** tiempos actuales. La referiremos más adelante.

La multidimensionalidad compleja y transdisciplinar⁵ museológica que propongo como actuar no surge de la nada. Considera orgánicamente a las anteriores tendencias de arranque en sus importantes, vigentes e insoslayables aportes. No postula un coto exclusivo, ni una mirada encerrada en fronteras canónicas o *doxas* fundamentalistas.

Superación de fronteras disciplinares

La problematización del conocimiento se caracteriza desde los últimos 30 o 40 años por cuestionar y superar fronteras disciplinares cerradas e inconexas entre las áreas del saber. Éstas postulaban en visiones y narrativas *totalizantes*, excluyentes, con voceros desinteresados en las visiones que sus vecinas áreas también postulaban.

La relación entre ellos casi no existía, al menos como reflexión re-alimentadora anterior a las actuales tendencias de la complejidad y la transdisciplinariedad. Las reflexiones transdisciplinares develan que en los “vacíos” entre aquellos cotos cerrados que postulaba y explicaba cada área, había mucha más realidad y conocimiento.

Las capacidades y la evolución de aparatos lógicos, teórico-crítico-metodológicos explican eso en novedosos términos. De allí que ante expresiones como “retroalimentación”, oponemos la de *circuito de realimentación*⁶ que analogiza la dinámica de la orgánica relación entre áreas del saber.

Esta perspectiva multidimensional no asume posturas inconsistentes y conflictivas con otras áreas del saber.

La *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja* propuesta ve a la museología teórica como un territorio o meta-nivel de razonamiento y concepción de la Realidad ampliado y paraconsistente. En él transitan interactivamente ámbitos de ejercicio dimensional de cada tendencia museológica (*Nueva, Crítica y Transformativa*) sin conflicto, en realimentación, sin exclusiones.

A partir de y con las museologías Nueva y Crítica

Estas dos tendencias actuales del pensamiento y acción museológica surgieron de ámbitos de saberes y reflexión previos a la museología como ciencia y disciplina del saber formalmente establecida. Su bibliografía es abundante.

Recogeremos muy puntualmente lo que plantean las museologías *Nueva, Crítica y Transformativa*. De la primera referiremos reflexiones hechas desde Latinoamérica.

Una útil síntesis la hace Jesús Pedro Lorente, *PhD* en *Museum Studies* en *Leicester University*, Inglaterra, y profesor titular de Museología en la Universidad de Zaragoza, España. Lorente las define en su artículo "*Nuevas tendencias en teoría museológica: a vueltas con la museología crítica*" (Lorente, 2006). Lo referiremos más adelante.

Tendencias como la *Nueva Museología*, la *Museología Crítica* y la reciente *Museología Transformativa*, son brillantes respuestas a los entornos epistemológicos en los que surgieron. Las primeras expresan el pensamiento renovador europeo de 1960 y 1970.

Estas tendencias han aportado novedad y adicionales interpretaciones al ejercicio del museo. Sus

aportes han sido hechos *hacia* y *desde* dimensiones de lo social, cultural, educativo, histórico, ecológico, en el pensamiento y sensibilidad de quienes las practican, y en el trabajo museístico y sus públicos y audiencias.

Estas tendencias han construido una metodología, un aparato teórico-crítico, un modo de pensar y racionalizar científicamente al museo a partir de la museística empírica existente hasta entonces. Esas reflexiones surgieron de autores de sólida formación universitaria, desde ámbitos diferentes a la entonces formalmente inexistente museología (filósofos, historiadores, críticos de arte, literatos, científicos sociales, etc.).

Ha sido desde las décadas referidas que tales reflexiones más y más sistematizadas⁷, que se han hecho un lugar en esas instancias educativas universitarias⁸. Presento lo fundamental de una y otra tendencia museológica y algunas de sus coincidencias.

La Nueva Museología⁹

Respondió a preocupaciones específicas y regionalizadas en su origen, no necesariamente “opuestas” a las de la *Crítica*. Inspirados en las consecuencias de los movimientos del Mayo Francés del 68, intelectuales como George-Henri Rivière, Hughes de Varine, André Desvallées y trabajadores activos de museos, construyeron esta alternativa de pensamiento museístico.

Surgió al principio en países francófonos incluyendo la región franco-canadiense y países africanos, antes colonias francesas o belgas¹⁰. Con atención a novedosas tipologías museísticas (el ecomuseo, el museo de sitio, los museos comunitarios, de etnologías, etc.), sus definiciones abundan bibliohemerográficamente.

Citamos a dos museólogos latinoamericanos; el antropólogo Raúl Andrés Méndez, Presidente del

MINOM-ICOM (*Movimiento Internacional para una Nueva Museología*, subcomité del ICOM) y del Centro Cultural Nayarit de México y la también antropóloga costarricense Georgina DeCarli, Directora del *Instituto Latinoamericano de Museos*. Ambos presentan coherentemente la esencia de la *nueva museología*. Cito a Méndez:

La nueva museología mundial tuvo su origen en dos importantes reuniones del ICOM, en 1971 cuando se llevó a cabo la IX Conferencia Internacional en Grinoble (sic), Francia, momento afortunado cuando se gestó la concepción de lo que hoy conocemos como Ecomuseo y, en 1972 en Santiago de Chile, de la cual surgió el documento denominado 'Resoluciones de la Mesa Redonda sobre el Papel y el Desarrollo de los Museos en el Mundo Contemporáneo' (2), donde se acordó desarrollar experiencias guiados por el concepto de 'Museo Integral'. Dos importantes museólogos participaron en ambas reuniones, Hugues de Varine-Bohan, francés y, Mario Vázquez Ruvalcaba (sic), mexicano.

Hugues de Varine, 'consciente de la necesidad de abrir el museo tradicional, afirmó que el museo debía considerarse no un edificio, sino una región, no una colección sino un patrimonio regional y no un público sino una comunidad regional participativa. De ahí el triángulo de soporte de la nueva museología: territorio-patrimonio-comunidad' [...].

DeCarli (DeCarli, 2004: 6) la describe en términos similares, lo que evidencia el manejo diestro de ambos autores sobre los orígenes y la conceptualización de esta tendencia y muy especialmente sus propuestas en Latinoamérica. Cito a DeCarli:

Entre los principios rectores de este nuevo museo, se señalan: 'La función básica del museo es ubicar al público dentro de su mundo para que tome conciencia de su problemática como hombre individuo y hombre social. [...] debe propenderse a la constitución de museos integrados, en los cuales sus temas, sus colecciones y exhibiciones estén interrelacionadas entre sí y con el medio ambiente del hombre, tanto el natural como el social. [...] Esta perspectiva no niega a los museos actuales, ni implica el abandono del criterio de los museos especializados, pero se considera que ella constituye el camino más racional y lógico que conduce al desarrollo y evolución de los museos para un mejor servicio a la sociedad'.

Años más tarde, en 1984 en Quebec, Canadá, varios museólogos franco-canadienses y de diversas nacionalidades europeas, después de algunas reuniones convocadas por los primeros, realizaron el 'I Taller Internacional sobre los Ecomuseos y la Nueva Museología' de la cual resultó la Declaración de Quebec, considerado como el segundo documento importante del movimiento. El coordinador del taller así lo resume: 'La nueva museología es algo más que un intento de innovación museológica permanente. Moviliza a quienes abogan por una transformación radical de las finalidades de la museología y, en consecuencia, preconiza una mutación profunda de la mentalidad y las actitudes del museólogo'.

Podrían citarse más documentos, pero escapan al espacio permitido acá. Procedemos igualmente con la otra tendencia de nuestro interés, la *Museología Crítica*.

La Museología Crítica

Ejercida por teóricos de alternativos términos sobre la museología (sin negar esta capacidad a pensadores de la *Nueva Museología*), conformación en historia, literatura, filosofía y en el área museológica que trabajaban o no en museos. Lorente (Lorente, 2006) considera que un alto número de estos profesionales está librado de cargas de trabajo de un museo¹¹.

Otros autores asignan una genérica ubicación geográfico-cultural a ésta, afirmándola como alternativa anglosajona: Inglaterra, EEUU, Canadá. Se diferencian de marcos teórico-metodológicos como la *Nueva Museología*, más enraizados con la cultura de *la France* y, más puntualmente, *der Deutschland*, en relación con la no necesariamente “opuesta” tendencia *Nueva*.

La canadiense Lynn Teather (*PhD of Museum Studies* en *Leicester University*) ubica el surgimiento del concepto *museología crítica* en Holanda, en *Reinwardt Academie*, a finales de los años 70, especialmente bajo la pluma del Profesor Peter van Mensch. (cfr. Lorente, 2006). Lorente estima que esta tendencia no se apoya en un *corpus* homogéneo de doctrinas, estando abierta a una variedad de planteamientos, autores y teorías.

Afirma Lorente que la *Museología Crítica* tiene más capacidad de asimilar esas variables “*precisamente por carecer de doctrina unitaria y ser, por tanto, muy susceptible de alimentarse con todo tipo de planteamientos heterogéneos.*” (Lorente, 2006: 27).

De la *Museología Crítica* referimos su génesis influenciada por autores como los alemanes Theodor Adorno y Max Horkheimer, inscritos en la tendencia de pensamiento conocida como *Escuela de Frankfurt*, surgida a mediados de los años 40..

Esta tendencia considera que la acción del museo observa *factores* del conjunto social en el que opera. Al respecto, tomo la síntesis del museólogo costarricense

*El **factor histórico** se refiere a las condiciones de origen y el devenir que el museo ha experimentado durante su existencia. / El **factor estructural** tiene que ver con la dependencia administrativa que presenta el museo, es decir, a qué institución o sector se encuentra adscrito administrativamente y debe responder en términos de cumplir con la misión y visión de largo plazo de dicho ente, así como con sus normas y procedimientos. / El **factor profesional** se vincula con la mano de obra profesional con que cuenta el museo dentro de su personal y la oferta de la misma, que se encuentra en el medio laboral donde el museo ejerce sus funciones. / El **factor social** que es la determinación del contexto humano donde el museo decide insertarse o al sector de la sociedad que decide servir, lo haya manifestado explícita o implícitamente. El objeto de la museología no se debe restringir sólo a los objetos y a las denominadas funciones museológicas, sino que **debe abarcar a la institución museológica y sus contextos político, social y económico**. Se debe entender el fenómeno museológico como un proceso que implica una construcción social que históricamente ha presentado diferentes énfasis. Se puede hacer un análisis, desde la perspectiva de las diferentes construcciones sociales, de la naturaleza y el patrimonio que ha estado detrás de cada uno de los cambios en las políticas culturales que ha dado forma a los diferentes enfoques dentro de los museos". (Navarro: 2011, s/n). (Negritas y subrayado del original).*

Su capacidad crítica específica advierte en esta tendencia una inclinación hacia la museística moderna o

de arte contemporáneo; pareciera que sobre ésta ha dado luz a sus reflexiones. Esto no niega aportaciones críticas que desde la *Nueva Museología* produzcan los pertinentes análisis y las propuestas sobre otras problemáticas específicas de este tipo de centros con los que la *Museología Crítica* pareciera estar más concernida.

A esto se suman las herramientas de análisis provenientes de la crítica cultural, la historia crítica del arte, la antropología, la pedagogía y las subjetividades.

La reflexión y/o el análisis crítico a desarrollar sobre las problemáticas de la institución museística en la actualidad, encuentra elementos de la museología crítica. Lorente señala puntualmente las consecuencias de esto en la práctica museológica y museográfica y en algunos discursos expositivos actuales (cfr. Lorente, 2006: 29-30).

Cierro este apartado con una cita que a la luz de la *Museología Crítica* hace Lorente cuando dice, como un asomo de la unidad y puntos comunes que proponen tanto la *Nueva* como la *Crítica* (y para nosotros también las museologías *Transformativa* y *Multidimensional* que presentaremos más adelante), que:

La exacerbación de la subjetividad y la incitación al pensamiento crítico frente a toda doctrina dominante, son los principales rasgos característicos de esta corriente (la museología crítica), que no por ello ha dejado de hacer suya la defensa a través de los museos de la igualdad de derechos y oportunidades entre diferentes razas, sexos (u orientaciones sexuales), clases sociales, o procedencias, propias de cualquier museólogo con conciencia social... incluidos, por supuesto, muchísimos activistas de la «nueva museología» que se reconocen en tales principios generales. [...] somos distintos pero no antitéticos [...]. (Lorente, 2006: 30).

Consideremos la tercera tendencia, la *Museología Transformativa* y allanemos el camino hacia la Museología que se propone acá.

La Museología Transformativa

Lorente presenta referencias de esta tendencia (Lorente, 2006: 27). Ésta me resulta muy atractiva en virtud de lo que propongo en estas líneas, por lo que percibo como su carácter conciliador e integrador de quien *la promueve*, la mencionada museóloga Lynn Teather, profesora del Máster en *Museum Studies* en *Toronto University*, Canadá. Teather considera a la *Museología Transformativa* como el *continuum* (Lorente refiere la expresión) o una *sucesión* de aportes *realimentadores* (la expresión es mía) entre las tendencias *Nueva* y *Crítica*. Según el español,

...fiel a esta concepción, es lógico que la propia profesora canadiense no considere en absoluto a la «museología crítica» como el ne plus; de hecho, cada vez se muestra personalmente más desafecta al término, y ya está defendiendo de cara al futuro uno nuevo, «museología transformativa» [...]. (Lorente, 2006: 27) [comillas y cursivas del original].

Lorente comenta optimista respecto a la *Transformativa* cuando considera como probabilidad el hecho de que ésta sería “una prolongación del espíritu rebelde que dio pie a las dos revoluciones terminológicas aquí comparadas (refiriéndose a la *Nueva* y a la *Crítica*)” (Lorente, 2006, 27).

Ya sean “*continuum*”, “prolongación” o “realimentación”, a efectos de lo que proponen las presentes líneas nos vienen muy bien. Hasta ahora -al menos en la web- no hay tanta documentación sobre la *Museología Transformativa*.

Lorente refiere en su artículo de 2006 a Teather como promotora de esta tendencia, especialmente en España en 2004. Pero encontramos a la museóloga Rebecca Weldon, quien también *asistió a Reinwardt Academie*, como autora de esta tendencia. Weldon ha sido curadora en la *Mae Fah Luang Foundation Under Royal Patronage* y museóloga en *Chiang Rai*, Tailandia.

Weldon combina la docencia en entrenamiento técnico y diseño conceptual con la teoría museológica cooperando con comunidades de *Chiang Rai* con desde una perspectiva práctica'. Es ella quien, según sus propias palabras, creó la expresión y la metodología de la *Museología Transformativa*¹³. Weldon define esta metodología y tendencia (llamándola así le doy *ranking* con relación a las otras tendencias museológicas) como

... una aproximación conceptual que yo denomino museología transformativa, basada en la función humana de la memoria tal como se expresa en el proceso de museogénesis. Esto significa la expresión, tanto tangible como intangible, de la estructura del patrimonio heredado, redefinido en un contexto primario y emergente en nuevas formas en las cuales las futuras generaciones de museólogos desarrollarán y aplicarán técnicas, continuando y profundizando la relación entre museos y sociedad. (Weldon, 2007:75) (Traducción mía, FAR, al igual que para todas las citas textuales subsiguientes de esta autora; el texto original en inglés está en el vínculo web señalado en las Referencias bibliohemerográficas al final).

Aclaremos lo que ella define por *museogénesis*, componente indispensable de la *Museología Transformativa*. Copio *in extenso* su clara explicación de este concepto:

En el siglo XX, las crecientes poblaciones produjeron un igualmente creciente cuerpo de patrimonios. La transmisión de esta herencia a las sucesivas generaciones se corporizó en las tres mayores instituciones modernas: las universidades, las librerías/archivos y los museos. Los sistemas tradicionales de la memoria social y cultural fueron quedando sobrecargados, lo que permitió que evolucionaran en su concepción. Esta evolución tomó lugar en el contexto primario del discurrir natural de la museología, a través del proceso que denominó *museogénesis*.

El término museogénesis refiere el origen y desarrollo del pensamiento museológico en un específico contexto cultural. Por pensamiento museológico, refiero las ideas y teorías circundantes a los parámetros del “patrimonio natural y cultural”, a las actividades involucradas con la preservación y comunicación de este patrimonio, el marco institucional, y la sociedad como un todo (Mensch 1992). Esta inclusiva definición relaciona a la museología con otro concepto ampliamente definido: el de contexto cultural. Por contexto cultural, refiero las “redes de significación y sistemas de significado que son propiedad colectiva de un grupo” (Geertz 1973).

El proceso de museogénesis tiene componentes estructurales, descriptivos, experienciales y lingüísticos. Su estructura está vinculada en cada contexto a las concepciones éticas y jerárquicas relacionadas con la memoria, su conocimiento y accesibilidad. El componente descriptivo es revelado por la colección, i.e.: lo que es preservado. El modo como este patrimonio preservado es usado por sus propietarios habla del lado experiencial de la museogénesis y, finalmente, ese proceso de museogénesis informa de esta transformación del patrimonio con las asociaciones lingüísticas: una nueva terminología (que) describe la forma creada

novedosamente. (...) Mi intención acá es avanzar con este pensamiento y considerar las implicaciones que la museogénesis tiene para el campo de la museología teórica (...). (Weldon, 2007: 75).

Más adelante, Weldon apunta que

...el objeto de estudio de la museología transformativa es el proceso de diferenciación en formas museológicas, atendiendo a los resultados de su discurso. Se identifican y definen las formas museológicas (como el proceso desarrollado) por los participantes en el discurso museológico a través de una breve [revisión] de lo que se tiene y de lo que se recoge por medio de los actuales desarrollos. (Weldon, 2007: 84).

Weldon considera a la *Museología Transformativa* como un

(...) elemento operativo dentro de la disciplina museológica (ya que) identifica aspectos estructurales, descriptivos y lingüísticos de la disciplina [...]. Muestra cómo el vínculo entre el discurso museológico, los museólogos y las aplicaciones profesionales dentro del museo abren una ventana sobre las funciones de la matriz museológica. Muestra cómo la diversidad de visiones dentro de la evolución de paradigmas globales cuenta para las funciones y la evolución de la disciplina en sí misma. (Y) discute [...] cómo la interacción dinámica entre teoría y su aplicabilidad ha creado a este campo, en primer lugar en su desarrollo en el museo, en segundo lugar, por su vinculación con la preservación del patrimonio y, en tercer lugar, en su desarrollo con la tecnología, la ciencia cognitiva y las interrogantes ontológicas (...pues) propone unos pasos y procedimientos

para implementar la museología transformativa como una herramienta profesional analítica y predictiva para los museólogos.(Weldon, 2007: 84).

La vertiente práctica -no exenta de importante respaldo teórico-conceptual- de Weldon muestra una activa presencia en las comunidades de pobladores, los contextos culturales, de sentido y significación del llamado “Triángulo de oro” en Tailandia. Ella se vincula en sus formulaciones con dimensiones de la *Nueva museología*. Pero también con la *Museología Crítica*, por su capacidad de análisis específica.

He aquí el rasgo orgánico y *operativo* de su *transformatividad* con respecto a la novedad y la *criticidad* de las otras dos tendencias de la museología. Lo tomamos como punto de partida del bagaje de herramientas de análisis y teoría museológica, para nuestra propuesta multidimensional.

Una puntualización del concepto de Complejidad

Hagamos referencia puntual a este concepto de *Complejidad*. Como herramienta epistemológica, es evolucionada por el pensador francés contemporáneo Edgar Morin.

Parte de que el término “complejo” no es sinónimo de “difícil” (viene del latín *complexus*: “lo que está atado muy junto”). Muchas manifestaciones y dinámicas del mundo y la vida, entre ellas lo social y las interacciones humanas, son complejas por naturaleza; no son reductibles a expectativas de simplificación propias de los paradigmas de la modernidad clásica.

Lo complejo debe ser pensado desde un pensamiento complejo. Morin desarrolló la herramienta del *Pensamiento Complejo* que plantea desde su libro *Introducción al Pensamiento Complejo* (Gedisa, 1994), referido en nuestra *Bibliohemerografía*. Es pertinente la

utilización de este concepto en nuestro enfoque, y dentro de la propuesta teórico-metodológica que proponemos.

De Santos García Zapata (2010) cito en su artículo “*Del pensamiento multidimensional*” (referido en la Bibliohemerografía):

El pensamiento de Morin conduce a un modo de construcción que aborda el conocimiento como un proceso que es a la vez, biológico, cerebral, espiritual, lógico, lingüístico, cultural, social e histórico, mientras que la epistemología tradicional asume el conocimiento sólo desde el punto de vista cognitivo. Este nuevo planteamiento tiene enormes consecuencias en el planteamiento de las ciencias, la educación, la cultura, la sociedad.

En la teoría del Pensamiento Complejo [...] la realidad se comprende y se explica simultáneamente desde todas las perspectivas posibles. Se entiende que un fenómeno específico puede ser analizado por medio de las más diversas áreas del conocimiento [...], evitando la habitual reducción del problema a una cuestión exclusiva de la ciencia que se profesa. [...] Tanto la realidad como el pensamiento y el conocimiento son complejos y debido a esto, es preciso usar la complejidad para entender el mundo.

La Museología Transdisciplinar / Multidimensional¹⁴ / Compleja

Introduzco la propuesta de *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja*: su concepción desde una perspectiva glocal y como *corpus* (de teorías, prácticas y metodologías) que opera y se comporta dinámica y sistémicamente en múltiples

dimensiones de los procesos museales en el entorno social.

Estas múltiples dimensiones las visualizamos operando como una ampliada matriz museológica (la expresión la tomo de Weldon) integradora, que constituye un meta-nivel de razonamiento. De allí que los elementos *operadores* que trabajan pueden ser concebidos y explicados como actuantes-operadores museológicos.

Decíamos que cada tendencia museológica (cada recurso teórico-crítico-metodológico) aborda, interpreta, proyecta y opera con una sola dimensión, dada por sus postulados y alcances. Su resultante musealización es parcial y tal vez sus conclusiones tienen carácter finalista autosuficiente.

Nuestra propuesta es que el *corpus* de saber museológico puede ser ejercido transdisciplinariamente, como *multidimensional*, y es complejo. La operación (el pensar-obrar del museólogo) en su seno debe ser capaz de tender puentes y transitar entre las tendencias museológicas con sus respectivas dimensiones.

El museólogo no debería proceder unidimensionalmente si quiere producir una teoría capaz de interpretar, en términos actualizados, la riqueza intrínseca de la realidad que se musealiza; es decir, el mundo, la vida, complejos por naturaleza y dinámica.

Esa conciencia de realidad compleja es *en, con y entre* la que la *Museología Multidimensional* opera, con ampliados recursos teórico-crítico-metodológicos. Sus conjuntas dimensiones son las postuladas por las museologías *Nueva, Crítica y Transformativa*, operantes en sus interrelaciones y circuitos de realimentación dentro del *corpus* que se propone y ejerce conciliadora e integradoramente. Así, las tendencias museológicas no tienen que ser vistas como consistentes sólo consigo mismas, o paradójicas, en el terreno socio-cultural de la operación museal.

La *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja* opera donde

se manifiestan las capacidades de pensamiento y acción que ejercen las tres tendencias museológicas, en sus caracteres de **novedad** de visión, de **crítica** de análisis y de **transformatividad** de la función museológica.

Esta triple potencia actúa en diversos grados de solapamiento y tránsito, re-contextualización y circuito de realimentación libera a las tendencias museológicas por separado de los linderos teórico-metodológicos de cada una, sin negarlos.

Entonces, la *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja* permite pensar y operar el proceso museal, que será tan **nuevo** como **crítico** y **transformativo**, en simultaneidad paraconsistente. Opera en los intersticios “vacíos” entre los cuales ninguna de tales tendencias museológicas operaba: sus rigurosas definiciones metodológicas no lo observaban. Transita con y entre las tendencias referidas.

Inclusiva e integradora, la *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja* nunca se opondrá o negará a las otras tendencias museológicas.

Una puntualización del concepto de Lógica multidimensional

La *lógica multidimensional* resulta, desde un ámbito no museológico, un recurso teórico-metodológico inestimable para las formulaciones que en estas líneas se proponen.

Presento los componentes que analogizan la multidimensionalidad que incorporamos. Este término-recurso analógico tal vez no suene museológico (¿acaso los términos-recurso analógicos “nuevo”, “crítico” y “transformativo” suenan museológicos?).

Lo *multidimensional* nos prevé de caer en formulaciones unidimensionales reduccionistas,

deterministas y cerradas, totalizadoras y autosuficientes de las lógicas y matrices explicativas de los conocimientos divididos en áreas estancas. Nos abre a lo complejo. Lo mismo ocurre con las tendencias museológicas que se ejerzan incluyentemente.

Esta herramienta es tomada del mexicano Carlos Gershenson, en ese entonces *Magister Scientiarum* en *Cognitive Sciences* por *Essex University*, Inglaterra. La *lógica multidimensional*, citando al autor:

...es un nuevo sistema de lógica propuesto para modelar *lógica paraconsistente*. [...] Se definen los principios y propiedades de la lógica multidimensional, tales como las variables lógicas *multidimensionales*. Los *operadores* lógicos Y, O, NO, SI... ENTONCES y SÍ Y SÓLO SI son definidos y explicados para la *lógica multidimensional*. [...]. Hasta hace unos años, la gente trataba de restringir las reglas que provocaban paradojas y antinomias. Entonces la *lógica paraconsistente* fue desarrollada para comprender mejor las contradicciones en vez de tratar de excluirlas. Una lógica se dice que es *paraconsistente* si admite que una conclusión sea obtenida de premisas contradictorias. (Gershenson, 1998: s/n) (Cursivas más, FAR).

En este recurso lógico, las “verdades” postuladas no son absolutas, sino expresan “grados de veracidad”, coexistiendo. Esto lo trasvasamos y analogizamos como “operadores-tendencias museológicas”. Son utilizados teórico-metodológicamente, funcionando de modo paraconsistente, sin contradicción ni exclusiones.

Esto lo trasvasamos teórico-metodológicamente a la coexistencia de las tendencias museológicas y sus conclusiones y “verdades” postuladas.

Remito al material de Gershenson (1998) *Lógica Multidimensional: Un modelo de lógica paraconsistente*, referido al final, donde se exponen los operadores lógicos

que sirven para la propuesta de una *Museología Multidimensional*.

Coda

Cada tendencia museológica postula *una* conclusión o “verdad”, en *una* dimensión de lo real, *consistente* solo consigo. A la luz de los términos que proponemos, hay varias “verdades” teórico-metodológicas que quedan redefinidas por su *grado de veracidad*, y que por tanto pueden hacerse paraconsistentes.

El trasvase hacia la museología es sencillo y necesario: separadas, las tres tendencias museológicas de arranque postulan verdades consistentes solo consigo; integradas, logran grados de veracidad en las inéditas comprensiones de los procesos museales.

Al operar con recursos de la *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja* podemos solventar bloqueos dados por rigurosas (de) limitaciones teórico-metodológicas que puedan tener las tendencias museológicas que referimos.

Esta es la propuesta de una *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja*. Ofrece adicionales recursos teórico-crítico-metodológicos complejos y transdisciplinares para que, compartidos y mejorados por colegas museólogos, contribuyan al enriquecimiento de la reflexión y la práctica de esta área de saber, a la luz de las problemáticas y preocupaciones que le tocan hoy día.

Los alcances del museo hoy ya no caben solo en indispensables definiciones aceptadas (e.g., ICOM), pues una definición no es el “museo en sí”, ni las estrategias de musealización pueden delimitarse únicamente en alguna de las metodologías como las tres tratadas en estas líneas. Pero pueden ser tomadas como punto de partida legítimo, útil e igual pero de diferente valor de

veracidad, expresada en esas inéditas comprensiones referidas.

La *Museología Transdisciplinar/Multidimensional/Compleja* contribuye con la redefinición y el re-ruteo de esas prácticas, alcances y estrategias, con las resultantes sinergias y la generación de nuevas, adicionales y alternativas ideas, visiones y operaciones de los complejos procesos de la museística.

Notas

¹Miembro ICOM-ICOFOM. Lic. y MSc Historia y Teoría del Arte. Formación en Museología y Epistemología. Registro-Catalogación de colecciones museísticas desde 1986, y asesor en el área desde 1993. Profesor-Encargado de Proyectos Especiales en [Instituto Latinoamericano de Museos](#) ILAM, Costa Rica, desde 2007. Editor de la Sección *Conversemos Sobre* del website ILAM. Docente universitario (1997-2010). Articulista en temas museológicos y epistemológicos.

²Estas reflexiones se han nutrido mucho por el intercambio de ricas opiniones con el museólogo Amareswar Galla, PhD, Director de THE INCLUSIVE MUSEUM, Copenhagen.

³Hay felices coincidencias reflexivas y teórico-metodológicas. En el intercambio referido en la nota anterior, Amareswar Galla reflexiona sobre la Museología Inclusiva (*Inclusive Museology*): “*En la práctica, la realidad es el aumento de la presión sobre los museos y agencias de patrimonio para hacerse relevantes y sensibles en el mundo contemporáneo. Hasta ahora me he abstenido de definir a la museología inclusiva. Para mí el museo inclusivo es una agencia, aspiracional en su espíritu e intención, para facilitar un diálogo intercultural multisectorial e interdisciplinario para la transformación de*

los museos de forma más reflexiva y confrontar mecanismos holísticos en el siglo XXI para la salvaguardia del Patrimonio natural y cultural, tangible e intangible, mueble e inmueble". Citada y traducida con autorización del propio Amareswar Galla. Tal reflexión puede obtener ecos y presencia en latitudes latinoamericanas; de hecho, la propuesta de estas líneas puede considerarse que presenta mucho de ese carácter *inclusivo*.

⁴Este término lo utilizamos refiriendo la explicación desarrollada en los *Conceptos claves de museología*, editado por el ICOFOM en 2010. Véanse las páginas 50 y ss. (no lo referimos en la Bibliohemerografía).

⁵Concepto tan rico como necesario hoy, una buena definición de Transdisciplinariedad puede encontrarse en el website de la Multiversidad Mundo Real Edgar Morin, de México (<http://www.edgarmorin.org/que-es-transdisciplinariedad.html>). Cito al propio Edgar Morin cuando escribe: *"Con la transdisciplina se aspira a un conocimiento relacional, complejo, que nunca será acabado, pero aspira al diálogo y la revisión permanentes. Tal vez este último principio de deba en gran medida a que conocemos con nuestros órganos de los sentidos, a nuestra percepción. Como señala Von Foerster no existe un único punto de vista (disciplina), sino múltiples visiones de un mismo objeto, la realidad entonces puede ser vista como un prisma de múltiples caras o niveles de realidad. La transdisciplina no elimina a las disciplinas, lo que elimina es esa verdad que dice que el conocimiento disciplinario es totalizador, cambia el enfoque disciplinario por uno que lo atraviesa, el transdisciplinario"*. Otras amplias y potentes reflexiones se encuentran en el website del Centre International de Recherches et Études Transdisciplinaires (CIRET). (<http://ciret-transdisciplinarity.org/chart.php#es>). Nuestra propuesta en estas líneas evidencia el carácter transdisciplinar que la museología actual, como fuente de

conocimiento, debe y puede presentar, en Latinoamérica y el mundo.

⁶La expresión “circuito de realimentación” (en inglés “*feedback loop*”) la tomo de la Profesora. Katherine Hayles, de *Duke University*, estudiosa de la ciencia, la teoría literaria y cultural y el caos, a quien en otros de mis trabajos he citado.

⁷Merece especial referencia la tesis doctoral del museólogo holandés Peter van Mensch, quien en 1992 planteó la necesidad de una metodología específicamente museológica: *Towards a museological methodology*. Universidad de Zagreb, Croacia. van Mensch fue hasta 2011 profesor de la *Reinwardt Academie* de Amsterdam.

⁸En su artículo “*The development of Museology as a university discipline: From technical training to critical museology*”, Lorente (Lorente, 2010) presenta la evolución de la museología. Ésta, parte de su originario ejercicio empírico y técnico, hasta su capacidad auto-reflexiva, obteniendo en las tres últimas décadas legítimo espacio en instancias formales como disciplina universitaria. Escrito originalmente en inglés, el autor me informó en 2010 que preparó traducción al español.

⁹Soy consciente de los matices que marcan la concepción y el ejercicio de la Nueva Museología en Europa, Norteamérica y Latinoamérica. Por razones de espacio, refiero el destacable texto de Georgina DeCarli *Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*, en especial el aparte “*Diversos Modelos de la Nueva Museología*”, p. 9 y ss. referido en la *Bibliohemerografía* al final. E imprescindible es la compilación de Peter Vergo *La Nueva Museología*, de 1977, amén de los trabajos de otros teóricos y críticos que han abordado sus planteamientos desde distintas posiciones.

¹⁰“*Curiosamente* -apunta Lorente en (Lorente, 2006: 26)- parece que fue precisamente en inglés como quedó por primera vez registrado el término «nueva museología»,

en un artículo de los norteamericanos G. Mills y R. Grove de 1958 (según un ensayo de Peter van Mench (sic) citado en Alonso, 1999: 74), aunque aquella calificación cayó inmediatamente en el olvido y sólo después se extendió como la pólvora cuando la enarbolaron como un revolucionario mot de passe G.H. Rivièrre y sus seguidores. (Cursivas del original).

¹¹Ciertamente, hay profesionales con fuerte formación teórica, quienes no trabajan en museos, ni como directores, curadores, registradores, mediadores o conservadores. Igualmente, muchos de éstos referidos tienen gran carencia de formación teórica museológica.

¹²Hago acá la acotación de que algunos autores de esta tendencia museológica parecieran aferrarse a nociones **deterministas** de ciertos factores que consideran como permanencia de elementos paradigmáticos como los newtoniano-cartesianos, positivistas y marxistas. En nuestra propuesta, la noción de Complejidad en lo social no desestima esos factores, pero los aborda como elementos que **operan** en esa misma complejidad, que actúan pero no “determinan”, como si fueran una “ley universal”. En cuanto a esto mismo, refiero con desacuerdo al propio Navarro, quien en su ponencia “Museos y museología: apuntes para una museología crítica”, de 2006, enfatiza repetidas veces ese determinismo. Lo refiero en la Bibliohemerografía al final.

¹³La propia autora me comentó en octubre de 2011 que se encuentra desarrollando esta metodología más extensa y profundamente.

¹⁴He trabajado este recurso de *lógica multidimensional* en artículos sobre otras problemáticas de tipo epistemológico.

Fuentes bibliohemerográficas consultadas

Casino, Pablo Ariel. (s/f). “Nueva Museología, Hacía Un Nuevo Paradigma”. Editorial. Revista Digital Nueva

Museología. www.nuevamuseologia.com.ar, Argentina.

Decarli, Georgina. (2003). “*Vigencia de la Nueva Museología en América Latina: conceptos y modelos*”, en Revista *ABRA* de la Facultad de Ciencias Sociales de la Universidad Nacional, Editorial EUNA, Costa Rica, julio – diciembre de 2003.

<http://www.revistas.una.ac.cr/index.php/abra/article/view/4207>. (Consulta: 02 de octubre de 2014).

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

Gershenson, Carlos. (1998). “*Lógica Multidimensional: Un modelo de lógica paraconsistente*”, en XI Congreso Nacional ANIEI, *Memorias*, 132-141. Xalapa, México. <http://turing.iimas.unam.mx/~cgg/jlagunez/aniei98/lmd.html> (Consulta: 30 de septiembre de 2014).

Hurtado de Barrera, Jacqueline (2008). “*La integración metodológica en las ciencias sociales, dificultades y posibilidades*”, en [Investigación holística](http://investigacionholistica.blogspot.com/2010/08/la-integracion-metodologica-en-las.html). Blog sobre metodología de la investigación, la epistemología y la didáctica desde una comprensión sintagmática de la ciencia. <http://investigacionholistica.blogspot.com/2010/08/la-integracion-metodologica-en-las.html>.

Publicado originalmente en: Revista *Esquemas pedagógicos*. No. 8. 2008. Universidad de Cundinamarca. Colombia, pp. 38-49 (Consulta: 01 de octubre de 2014).

Lorente, Jesús Pedro. (2010). “*The development of Museology as a university discipline: From technical training to critical museology*” (ponencia). Participación en el Congreso Internacional *Museology-Museum Studies in the 21st Century: issues of studies and teaching*, organizado en conjunto con la Universidad Estatal de San

Petersburgo e ICOFOM, del 19-21 mayo 2010. En archivo pdf.

-
- _____. (2006). *"Nuevas tendencias en la teoría museológica: a vueltas con la Museología crítica"*, en *museos.es*, Revista de la Subdirección General de Museos Estatales, ISSN 1698-1065, N° 2, pp. 24-33. <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2194340> (Consulta: 01 de octubre de 2014).
- Martínez Miguélez, Miguel. (1997). *El paradigma emergente Hacia una nueva teoría de racionalidad científica*. Trillas, México.
- Méndez Lugo, Raúl Andrés. (2002). *"Documentos básicos de nueva museología Antecedentes, teoría y método de la nueva museología en México"*. Centro INAH Nayarit, México. <http://www.nuevamuseologia.galeon.com/aficiones1773459.html> (Consulta: 14 de junio de 2013).
- Morin, Edgar. (1994). *Introducción al pensamiento complejo*. Gedisa, Buenos Aires.
- Navarro Rojas, Óscar. (2011). *"Museología, museos y funciones museológicas: aspectos generales de la museología teórica"*. Universidad Nacional de Costa Rica, Universidad de Costa Rica, Instituto Latinoamericano de Museos. Maestría en Museología. 2009-2011. Presentación en formato Power Point.
-
- _____. (2006). *"Museos y museología: apuntes para una museología crítica"*. XXIX Congreso Anual del ICOFOM / XV CONGRESO Regional del ICOFOMA-LAM "Museología e Historia: un campo de conocimiento". 5 al 15 de Octubre de 2006 en las ciudades de Córdoba y Alta Gracia, Provincia de Córdoba, Argentina.
- Wallerstein, Immanuel. (2005). *Las incertidumbres del saber*. Gedisa, Barcelona.

- _____. (1997). *Abrir las ciencias sociales. Siglo XXI, México*.
- Weldon, Rebecca. "Transformative Museology", en *Sociomuseology III- Cuadernos de Sociomuseologia* Vol. 37-2010, 75-85.
<http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/viewFile/1635/1301> (Consulta: 02 de octubre de 2014).
- García Zapata, Santos (2010). "Del pensamiento multidimensional", en **Disonancias** (blog).
<http://disonancias-zapata.blogspot.com/2010/09/del-pensamiento-multidimensional.html> (Consulta: 01 octubre 2014).

Museu e memória na construção de metarrealidades

Luiz C. Borges

Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro-Brasil
gonbor@terra.com.br

RESUMEN

Museo, patrimonio, memoria y la complejidad sociocultural se entrelazan en diferentes formas, de esta manera no hay museo o proceso museal sin la presencia de efectos de memoria. El entrelazamiento del museo con la memoria es efectivo y produce sentido en un espacio simbólico-político en el cual se inscribe la dinámica social, mediante las y mediada por las condiciones y restricciones socio-políticas y culturales. En este trabajo, nos proponemos, empleando como base teórica y metodológica los principios y procedimientos de análisis del discurso y del materialismo histórico, analizar el recurso a la memoria, y, por supuesto, al olvido, como estrategias de construcción de meta-realidades, a la consideración que la memoria es uno de los componentes de la estructura social y, por lo tanto, de las formas de consciencia predominantes en nuestra sociedad.

Palabras-Clave: Capitalismo, Memoria, Meta-realidad, Museo, Sociedad

RESUMO

Museu, patrimônio, memória e a complexidade sociocultural entrelaçam-se de diversas maneiras, de modo que não há museu ou processo museal sem a participação de efeitos de memória. O entrelaçamento entre museu e memória é efetivo, e produz sentido, em um espaço simbólico-político no qual

se inscreve a dinâmica social, mediante as e mediada pelas condições e restrições sociopolíticas e culturais. Neste trabalho, propomos, utilizando como base teórico-metodológica os princípios e procedimentos da Análise de Discurso e do materialismo histórico, analisar o recurso à memória, e, por suposto, o esquecimento, como estratégias de construção de metarrealidades, considerando que a memória é um dos componentes da estrutura social e, por conseguinte, das formas de consciência predominantes em nossa sociedade.

Palavras-Chave: Capitalismo, Memória, Metarrealidade, Museu, Sociedade

ABSTRACT

Museum, heritage, memory and the socio-cultural complexity are in many ways interwoven, therefore all museums and museological processes are based on effects of memory. The entanglement between museum and memory is effective and produces meaning in a symbolic and political space in which the social dynamics is inscribed, according to and mediated by the socio-political and cultural conditions and constraints. In this paper we propose, taking as a theoretical and methodological foundation the principles and procedures of the Discourse Analysis and of the historical materialism, to analyze the use of memory and, of course, of forgetfulness, as strategies for the building of meta-realities, taking into account that memory is one of the elements of the social structures and, therefore, of the forms of consciousness which prevail in our society.

Key words: Capitalism, Memory, Meta-reality, Museum, Society

1 Tempo e discurso na constituição do sujeito de memória

O processo social-histórico (ideológico, simbólico, imaginário, consciente e inconsciente) é aquele pelo qual cada indivíduo, cada vivente, é interpelado em sujeito ou em ser histórico-social, cuja existência transcorre em uma determinada posição/situação sócio-histórica-cultural.

Terry Eagleton (2011) nos ajuda a compreender a relação constitutivamente contraditória entre sujeito-cultura-memória. A partir de Freud, Eagleton, ao tratar da relação sociedade/cultura e psique/natureza, afirma, que “a cultura e a natureza, o semiótico e o somático encontram um ao outro apenas em conflito: o corpo

humano nunca está inteiramente à vontade na ordem simbólica e jamais se recuperará inteiramente de sua inserção traumática nela” (Eagleton, 2011, p. 135). Esse conflito constitutivo é importante para compreendermos, de um lado, a incessante busca por completude ou imortalidade e, de outro, as falhas e as faltas que caracterizam todo sistema simbólico. Além de suas implicações sintomáticas nos corpos narrativos, verificam-se também marcas desse conflito inscritas na memória. Para Eagleton,

existem diferentes culturas, cada uma das quais dá feitiço a uma forma distinta de individualidade. [...] as culturas ‘funcionam’ exatamente porque são porosas, de margens imprecisas, indeterminadas, intrinsecamente inconsistentes, nunca idênticas a si mesmas, seus limites transformando-se continuamente em horizontes. [...] [as culturas são] mutuamente opacas [...] (Eagleton, 2011, p. 138, 139).

Isso implica uma dupla disjunção: entre indivíduo e sociedade (cultura) e das culturas entre si. Em consequência, a relação entre o eu e o outro também é (de)marcada por essa contradição fundante. Enfim, a cultura é uma instituição imaginária da sociedade (Castoriadis, 1982), impossível de ser desvinculada da *paideia* e, por conseguinte, da fantasia ideológica, de acordo com a terminologia de Slavoj Žižek (1996). Ora, como veremos adiante, todas as significações imaginárias, assim como todo jogo simbólico, produzem efeitos na memória.

Na mesma linha crítica de Eagleton, John B. Thompson (2000, p. 165), diz que “o estudo dos fenômenos culturais pode ser pensado como o estudo do mundo sócio-histórico constituído como um campo de significados”. Dizer que a cultura é um campo de significados implica pensá-lo como uma arena simbólico-

ideológica e discursiva que não pode ser desvinculada das efetivas condições materiais de existência social e, portanto, dos antagonismos que são constitutivos do modo capitalista de produção. O próprio Thompson (2000, p. 179) afirma que “os fenômenos culturais também estão implicados em relações de poder e conflito”. Essa tomada de posição faz toda a diferença em relação a situações e posições assumidas no campo científico, e aos estudos que negligenciam o fato de que o poder simbólico é, antes de tudo, poder, e que, como tal, não pode escapar ao jogo posto em cena pelo conjunto fundador: modo de produção + relações sociais.

É justamente essa concepção crítico-histórica que leva Thompson a afirmar que “os fenômenos culturais podem ser vistos como expressão das relações de poder, servindo, [...], para manter ou romper relações de poder e estando sujeitos a múltiplas interpretações pelos indivíduos que os recebem e os percebem no curso de suas vidas cotidianas” (Thompson, 2000, p. 180). Desse modo, ainda que sem o nomear, Thompson alude ao campo das formas ideológicas e, mais especificamente, aos processos de hegemonização pelos quais são responsáveis os aparelhos ideológicos que todas as sociedades criam para sua manutenção e reprodução.

Veremos, a seguir, que essas mesmas condições históricas estão na base da constituição e do funcionamento da memória. Memória. Eis um desses termos cuja polissemia a faz referir-se a um conjunto aberto de referentes. Memória é tanto um conceito neurológico, quanto psicológico, filosófico, histórico e sociológico e nem sempre esses conceitos são compatíveis entre si. Memória é, simultaneamente, lugar, processo e finalidade de armazenamento e recuperação de dados. Faremos, a seguir, ainda que de modo bastante parcial e a partir de uma perspectiva teórica discursiva e materialista-histórica, uma exegese da memória, cuja centralidade é indiscutível, especialmente no campo das formas simbólicas e, em particular, no da

museologia – especificamente no que tange à musealização -, procurando evidenciar as relações instituintes entre memória e modo de produção capitalista.

Ao falar de memória, estamos nos referindo, mais especificamente, a um espaço móvel (um magma) de deslocamentos, de conflitos, desvios, retomadas, versões-sobre-versões, e de regularizações/ordenamento – o que deve ser lembrado, mostrado, intensificado, instituído - e que, por isso mesmo, não pode ser coletivo. Um espaço de desdobramentos, réplicas, polêmicas e contradiscursos com seus jogos de apagamento e silêncios, insistência e intensificação, atualização e ilusões, enfim, de matéria sempre refletida-refratada que se inscreve no dizer, ou melhor, que é a condição *sine qua non* do dizer e do interpretar e, por conseguinte, também do não-dizer (seja ou não por interdição) e do não-interpretar. Em suma, condição necessária do viver em sociedade.

De acordo com Marilena Chauí, memória “é uma evocação do passado. É a capacidade humana de reter e guardar o tempo que se foi, salvando-o da perda total. A lembrança conserva aquilo que se foi e não retornará jamais¹. É nossa primeira e mais fundamental experiência do tempo” (Chauí, 2012, p. 137). Em suma, a memória é, fundamentalmente, “uma atualização do passado ou a presentificação do passado e é também registro do presente para que permaneça como lembrança” (Chauí, 2012, p. 139). Neste sentido, a inscrição da memória no dizer se faz pela lembrança. Essa concepção da memória como atualização ou presentificação do passado, isto é, como uma representação, no presente, de um passado, é encontrada também em Paul Ricoeur (2007), como veremos adiante. Devemos acrescentar que, enquanto representação discursiva do passado, a memória opera como um magma de significação mediante o qual o presente é reescrito, isto é, mediante processos de ressignificação, a memória também funciona como uma

maneira de fazer a “história do presente” (Gramsci, 2002, p. 37).

Vemos, assim, que a característica de toda memória é ser constitutivamente parafrástica, de forma que a expressão “resgate da memória” não apresenta referente, sendo, portanto, vazia, uma vez que “a memória” como algo definido, sistematicamente armazenado (e com instrumentos próprios e eficazes de recuperação) e em totalidade (tal como apontado pelo “a” da proposição) simplesmente não corresponde ao processo histórico-sócio-cultural. O que temos, então, como “unidade” e “identidade” de memória (ou resultante da memória) é produto de um processo de sedimentação e cristalização operado pelos aparelhos ideológicos (de sociedade ou do estado e, neste último caso, combinando de sociedade + de estado), de um lado e, de outro, pela interdiscursividade (a memória do já dito, do a dizer e do que não pode ser dito, isto é, daquilo que, como arquivo do dizer, é constituído e reconstituído a cada momento da/na história). Trata-se, mais propriamente, de um efeito de evidência (*cf.* Orlandi, 2012), por sua vez associado tanto ao imaginário social, quanto aos mecanismos de projeção identitária. O conjunto desses elementos constitui o que Žižek (1996) denominou de fantasia ideológica.

Em Ricoeur (2007), deparamo-nos com um conceito que é altamente produtivo: o de sujeito da memória. Ao tratarmos de uma representação ou uma presentificação de um passado (como vimos, um x dentro de um conjunto heteróclito de possibilidades), devemos relacionar o fato representado, o processo de representação e o modo como um narrador (individual ou coletivo, pessoa física ou jurídica), ou seja, o sujeito de memória, constitui e representa o passado. Afinal, esse sujeito é não apenas produtor e transmissor de memória, mas é igualmente suporte e consumidor de memória. Acrescentemos que o termo sujeito de ou da memória não se refere a um indivíduo, mas sim a uma das formas

que o ser social assume – até porque só se pode falar em individuação quando referida a uma estrutura social dada. Isso significa dizer que para compreendermos as formas de individuação do sujeito, devemos analisar/compreender os seus vínculos ontológicos com o modo de produção capitalista e sua complexa rede de mediações.

Se, por outro lado, pensarmos em redes de memórias, veremos que essas redes só se sustentam na interconexão entre sujeitos de memória. Por outro lado, para que isso seja possível, é necessário pensar que esses sujeitos de memória, para que possam fazer sentido entre si, devem pertencer a uma mesma formação histórico-ideológica, daí a imediata homologia entre sujeito de memória e sujeito de discurso. Por isso também, como já foi visto, toda memória, como arquivo, inscreve-se em e como discurso.

Em Análise de Discurso (doravante AD), aquilo que, da memória, se expõe para nós é tratado como a materialidade discursiva da memória. Em AD, falar em materialidade discursiva significa falar em opacidade e modo de funcionamento como condição do interpretável, mas também do dizível. Nesta acepção, a memória se instala e funciona no jogo dialógico e dialético entre repetição (recuperação, atualização) e regulamentação (o que fica ou é instituído: ordenamento de sentidos, especialmente em exposição de discurso do tipo autoritário, mas não só, esse ordenamento, configurado pelos elementos significativos - os significantes - utilizados na construção do enunciado expositivo). Assim, a condição (memória e significante) de x ser legível, dizível ou exibível e interpretável reside precipuamente no (trabalho de) arquivo (memória discursiva), ou seja, no que existe/fala antes e faz produzir sentido.

Em seu estudo sobre a memória, Ricoeur afirma que, em síntese, memória é representação do passado. Isso significa que, pela ação da memória, algo que se encontrava ausente é presentificado. A memória

encampa aquilo que foi anteriormente percebido ou adquirido. Essa afirmação de Ricoeur sobre o objeto da memória atualiza, parafraseando, o que Aristóteles já havia abordado. Segundo Aristóteles (sem data, sem paginação), “es, en efecto, imposible recordar el futuro, que es objeto de la conjetura o de la espera [...]; tampoco hay memoria del presente, sino tan sólo percepción de él”. Portanto, de acordo com Aristóteles, o objeto da memória é o passado. Por outro lado, Aristóteles afirma haver uma relação intrínseca entre memória e imaginação/imaginário – pois esse passado recordado é o como efeito da faculdade da imaginação (em grego, *phantasia*) – visto que todas as coisas imagináveis são objetos de memória. Neste sentido, a evocação ou representação do passado pela memória implica, nas palavras de Aristóteles, uma pintura ou imagem mental.

Outra característica da memória, segundo Aristóteles, é que, sendo o passado o objeto da memória, sobre o qual é produzida uma imagem mental, a recordação implica a temporalidade, tanto a consciência do tempo, quanto um necessário intervalo temporal entre a coisa acontecida e a coisa recordada. E essa é a questão nodal levantada por Aristóteles: o fato de que o trabalho, a representação, da memória opera no e com o tempo. Daí dizer que a memória ou a recordação pertence à faculdade sensível primária mediante a qual percebemos o tempo. E é justamente esse intervalo temporal, esse afastamento entre o dado e o recordado, que constitui um dos formantes da representação (a imagem mental) do passado produzida pela memória. Há, ainda, outros fatores, sobre os quais trataremos mais adiante.

A imprescindível presença/efeito do tempo e, em especial, do passado, na construção da memória, tal qual estabeleceu Aristóteles, e foi secundado por Ricoeur, também nos remete à reflexão sobre o tempo realizada por Jean-Paul Sartre (2001). Sartre afirma que o passado é único tempo sobre o qual efetivamente podemos ter

consciência e certeza, porque é o único segmento temporal que se inscreve na experiência existencial e cognitiva do sujeito, logo, em sua memória. Isso significa também que o passado é o único tempo sobre o qual podemos gerar conhecimento².

A memória pode ser (simultaneamente ou não) tanto lembrança, recordação, rememoração ou evocação, através da anamnese, de algo que se encontra armazenado (como algo automatizado). A anamnese funciona como uma busca sistemática (geralmente seletiva) através da memória, logo, atua igualmente como um filtro, ou gesto de (re)interpretação, daquilo que é, afinal, recuperado e exposto. Essa condição da memória permite perguntar: se a memória é o lugar da falta, o processo de recuperação e representação daquilo que estava ausente – lembrando que uma das atribuições funcionais da memória é evitar o oblívio - é uma estratégia de preenchimento dessa falta? Esta questão só pode ser afirmativamente respondida se a memória for pensada como coisa, ou se se considerar as coisas como suportes vazios de memória ou de valor. Para nomear esse processo, tomamos emprestado (embora deslocando-o da fenomenologia para o materialismo histórico e para a AD) o termo “recordação eficaz” (Ricoeur, 2007, p. 37). Para entender o alcance discursivo da recordação eficaz, basta relacioná-la às estratégias para a produção de determinados efeitos de sentido, em detrimento de outros igualmente possíveis, mas nem sempre desejáveis.

Por outro lado, Ricoeur fala em “do passado”, mas isso pressupõe conceber, a priori, a existência factual deste passado representado, tal e qual a memória o (re)produz. Mas o que a memória produz é, justamente, um efeito de estabilização e de uniformidade daquilo que, por sua natureza histórica e por suas relações complexas e desiguais com a consciência cognoscitiva, é fluido, complexo e diversificado, impossível de completude. Logo, o pressuposto de Ricoeur é a existência desse

passado dado pela memória. Em vista disso, embora retendo o essencial do conceito de Ricoeur, recorremos ao deslizamento discursivo para reapresentá-lo como: memória é uma representação de um passado. Ao opor o “de um” ao “do” passado, queremos indicar, simultaneamente, a complexidade dialética e histórica do que chamamos passado, e o fato de que a representação é também uma escolha ou uma estratégia (seja político-ideológica, seja inconsciente). Isso significa dizer que esta representação é contingente e se refere a um passado possível, de forma que tal ou qual imagem de memória é tão legítima e verdadeira quanto qualquer outra, igualmente possível.

Assim, ao reescrever, no indeterminado, a afirmativa de Ricoeur/Aristóteles sobre a memória, baseamo-nos em uma assertiva gramsciana segundo a qual “[...] é certo que no passado se pode encontrar tudo o que se quiser, manipulando as perspectivas e as ordens de grandeza e valor” (Gramsci, 2002, p. 7). Devemos acrescentar que essa construção/representação do passado na e pela memória obedece ao jogo permanente entre a ideologia (substrato social e cultural) e o inconsciente (substrato individual). Essa apropriação plasmadora do passado, por ação da memória, e que resulta inapelavelmente de um pôr-em-cena contraditório, complexo, desigual, mas com dominante, da fantasia ideológica, foi poeticamente sintetizada por Waly Salomão ao dizer que “a memória é uma ilha de edição”, onde se “atam e apartam os homens” e na qual “as anotações das agendas decupam e anulam e remontam”³ (Salomão, 2014, p. 272-273, 373).

De todo modo, fica claro que a coisa lembrada antecede o ato de recuperá-la e (re)apresentá-la em enunciados. Contudo, devemos acrescentar que tanto a enunciação - isto é, o processo evocador/plasmador da memória -, quanto o enunciado - ou seja, aquilo que é apresentado como resultado desse processo -, são fatos

discursivos, submetidos, portanto, às formações histórico-ideológicas vigentes em uma sociedade.

De outra parte, tanto Ricoeur, como Chauí (2012) destacam que uma das funções primordiais da memória é evitar o esquecimento. Disso decorre a relação imprescindível entre memória (aquilo que permanece, que resiste e se inscreve) e esquecimento (aquilo que se esvai, aniquila-se). Isso significa que só podemos falar de esquecimento através de seus sintomas, isto é, daquilo que é lembrado, presentificado. Portanto, só há (registro de) esquecimento em função da memória.

Ricoeur tem razão ao dizer que mais do que tratar a memória “a partir de suas deficiências, até mesmo de suas disfunções”, ainda que isso também faça parte do e interfira no processo de memória, é tratá-la “do ponto de vista das capacidades das quais eles [os fenômenos mnemônicos] constituem a efetivação ‘bem sucedida’” (RICOEUR, 2007, p. 40). Isso é importante para nos atermos à memória como um processo recorrente e eficaz na produção de representações ou reapresentações de um passado. Poderíamos exemplificar a essencialidade da função da memória em grupos cujo metabolismo social é sustentado pela tradição, em geral oral, mas isso seria reduzir a importância da memória na constituição das continuidades e na estruturação das identidades e das subjetividades em qualquer sociedade.

Em vista disso, Ricoeur assinala (e isso é compatível com a formulação discursiva) que não existe uma memória plena, completa, totalizante e destituída de “furos”, ou seja, de falhas e faltas. Ao falar dos limites do lembrar, Ricoeur compara a impossibilidade de tudo lembrar com a impossibilidade de tudo narrar. Para ele, tanto a lembrança totalizante como a narrativa exaustiva são ilusórias e performativamente irrealizáveis. E é a essa falha na completude que se dá o nome de esquecimento. Em suma, o esquecimento não é uma disfunção da memória (é claro que, nestes termos, não

estão sendo consideradas as patologias da memória), mas sim, como seu oposto complementar, um dos constituintes da memória.

Analisando as relações constitutivas entre memória e esquecimento, Ricoeur assinala que “de fato o que o esquecimento desperta [...] é a própria aporia que está na fonte do caráter problemático da representação do passado, a saber, a falta de confiabilidade da memória; o esquecimento é o desafio por excelência oposto à ambição de confiabilidade da memória” (Ricoeur, 2007, p. 425). Portanto, a credibilidade da memória procede, ainda que contraditoriamente, “[...] [da] dialética da presença e da ausência no âmago da representação do passado, ao que se acrescenta o sentimento de distância próprio da lembrança” (Ricoeur, 2007, p. 425). Mais uma vez, vemos inscrever-se nesse processo a temporalidade, não só como formador das lembranças, mas também como legitimador delas.

A inextricabilidade entre o tempo, os processos sócio-históricos e os de memória fica reforçada pela “distância” que medeia entre o sujeito de memória e o passado recordado. Neste caso, a distância, em termos históricos e discursivos, remete aos efeitos de sentido e aos lugares de fala ou de lembrança. Neste sentido, o esquecimento pode ser relacionado às formas pelas quais o silêncio se inscreve discursivamente para fazer sentido (Orlandi, 2002). Assim como o silêncio, o esquecimento também pode conter uma estratégia discursiva, logo, político-ideológica – por exemplo, o esquecimento como apagamento de traços⁴, sejam afetivos, sejam políticos; estes últimos relativos às máscaras sociais, ou ainda, às posições ocupadas pelo sujeito da memória -, ou ainda, responder a determinações inconscientes, especialmente àquelas derivadas de traumas etc. Ricoeur fala, igualmente, em multiplicidade e em graus variáveis de distinção de lembranças. Discursivamente, podemos acrescentar que é justamente por ser dinâmica, complexa, desigual e com

dominantes que a memória mostra-se tanto confiável, quanto inconfiável em sua representação ou rerepresentação de um passado.

Se retomarmos alguns elementos importantes relacionados à memória, como, por exemplo, o “de que”, o “de quem”, o ser representação/presentificação (de um x já acontecido e ausente), a “recordação eficaz”, a presença fundante do esquecimento; e se levarmos em conta, ademais, que todo esse conjunto de elementos encontra-se submetido ao histórico-social, logo, ao discursivo, teremos uma base para discutir a memória com algo tendencioso ou manipulado. A concepção de memória manipulada, ou que pode ser manipulada, encontra uma excelente tradução nos versos de Salomão que citamos anteriormente, e cuja imagem poética é compatível com o entendimento de Gramsci sobre o passado, e de Ricoeur, quando este afirma que

[...] a ideologização da memória é possibilitada pelos recursos de variação que o trabalho de configuração da narrativa oferece. As estratégias do esquecimento enxertam-se diretamente nesse trabalho de configuração: pode-se sempre narrar de outro modo, suprimindo, deslocando as ênfases, reconfigurando diferentemente os protagonistas da ação assim como os contornos dela (Ricoeur, 2007, p. 455).

Logo, memória é também construção (mistificadora ou não), uma forma de preenchimento das lacunas do passado, na forma de representação, considerando-o como algo elusivo e irredutível à musealização, à teatralização. Ricoeur fala em encenação dos fatos de memória para que esses possam ter efeito eficaz na consciência dos sujeitos. Nesta acepção, a memória encena uma metarrealidade⁵ desse passado representado, pela qual este passado narrado é reconfigurado como totalidade dada e acabada. Logo,

não existe recordação ou lembrança neutra, objetiva, pois toda forma de memória é determinada pela estrutura sócio-histórica e ideológica (no que tange à sociedade, à cultura e ao sujeito), e pelas leis do inconsciente (somente no plano individual).

Se, como diz Ricoeur (2007), a memorização encena aquilo que deve ser fixado e permanecer disponível para que seja verdadeiramente efetivado, então podemos também chamar esse procedimento de eficácia discursiva da memória. Logo, encontra-se na própria dinâmica da memória o princípio de sua manipulação. Essa memória manipulada é, entre outros exemplos, a memória “recuperada”, “preservada”, “musealizada”, “teatralizada”, “editada”, em suma, a memória legitimada. Esse tipo de memória reificada supõe, para sua existência e eficácia, um procedimento pelo qual a realidade sócio-histórica é sistematicamente mascarada, encoberta, decupada. Estão aí postos os elementos constitutivos pelos quais se instituem os fatos, os objetos e os lugares de memória, bem como os processos de sua musealização.

Diante disso, pode-se dizer que a proposição de uma memória monádica e que pode, portanto, ser resgatada, toma a forma de efeito de caricatura, isto é, uma imagem deformada (por idealização, ou por não ser mesmo possível fotografá-la, apresentá-la ou defini-la inteiramente pela linguagem) ou manipulada (ideologização da memória, muito comum quando se trata de uma autoprojeção, seja do estado, seja da sociedade, seja de um determinado grupo de interesse) da memória – enquanto fato, processo e acontecimento histórico-social. A fixação no imaginário de uma dada imagem ou representação de memória, dentre o complexo de fatos memoriais, ocorre, em geral, por injunção política, especialmente quando está em jogo a reprodução/manutenção de uma forma ou sistema hegemônico.

2 Musealização, memória e realidade reificada

Em nossas práticas discursivas, encontramos muitos enunciados que tratam da memória. Também é usual que, em muitos desses enunciados, a memória seja tratada como “coisa objetiva”. Essa forma reificada de referir à memória é igualmente encontradas em textos teóricos e em procedimentos técnicos. A marca discursiva dessa coisificação da memória são termos que remetem a memória a algo que pode ser buscado, recriado, recuperado, resgatado ou preservado. Nossa hipótese central é a de que esse modo objetivo de tratar a memória é decorrente justamente do paradigma dominante que sistematicamente sublima desses processos e procedimentos analíticos a sua base sócio-histórica. Assim sendo, o processo de reificação produz formas fetichizadas de memória, se lembrarmos, por exemplo, que a fetichização consiste em transformar relações sociais em coisas, e as coisas em relações sociais caricatas. Comentaremos, a seguir, alguns exemplos de enunciados nos quais observamos exemplos de memória fetichizada.

- a) “in memoriam” x “homenagem à memória de x”
- b) “um lugar para a memória desses grupos familiares e suas trajetórias migrantes” (Ferreira; Gastaud; Ribeiro, 2013, p. 60).
- c) “a circunscrição e apropriação dos acervos que serviriam de suportes para as memórias e identidades locais” (Ferreira; Gastaud; Ribeiro, 2013, p. 61)
- d) “na luta por memória e justiça” (CARTAZ...) ⁶
- e) “tenho preocupação de combater o ‘memoricídio’, o esforço de se apagar a memória de um povo” (Frei Beto, *apud* Meireles, 2014, p. 18)
- f) “a memória no meu livro é aquela que tenta recuperar o passado, mas deixa pontos obscuros [...]” (Nina, *apud* Meireles, 2014, p. 18)

- g) [o Museu da CBF que] “guarda a memória do futebol” (MUSEU..., 2014, p.17).

Comentaremos brevemente os enunciados acima, nos quais, através de diversas paráfrases, detectamos a mesma matriz de preconstruído: memória sendo pensada como coisa/objeto.

Em (a), há uma diferença semântica entre o primeiro e o segundo enunciado. Se o primeiro refere-se principalmente à lembrança de x, o segundo traz uma ambiguidade que é tanto semântica como discursiva: faz-se uma homenagem à memória de x (mas a qual memória, a qual representação/imagem de x?) ou faz-se uma homenagem a x? Em (b) e (c), os autores falam da função de um determinado museu: guardar a memória e ter, em seu acervo, objetos que são suportes de memória.

A primeira questão que os enunciados suscitam é: o que significa dizer “guardar a memória”? e como se guarda (uma) memória? Por outro lado, devemos sublinhar o “suporte de memória” em relação à função dos objetos museais. Por que serviriam esses objetos de/como suportes, supondo que eles carregam memória? Mas, a memória está no objeto ou no olhar do sujeito, isto é, suporte de memória para quem?, que tipo de memória é invocada, se lembrarmos que a um visitante, com grau extremo de afastamento histórico-cultural em relação ao que está exposto, esse objeto nada suscitará relativo ao seu contexto cultural? Objeto tem memória ou é parte de um processo cultural no qual a memória está envolvida? Esses objetos ou artefatos (musealizados ou não) não são “suportes”, são, antes, documentos históricos, isto é, encontram-se inserido numa determinada sucessão de eventos e narrativas e que, se interrogados/interpretados, dão-nos conta dessa historicidade. Assim, os enunciados acima mobilizam uma estratégia discursiva na qual x é usado para representar memórias, e cujo pressuposto é que a memória é algo externo que está apenas sendo

portado pelo objeto, qual seja: a) a significação descontexta-se do suporte, b) recorre-se ao preconstruído formado pelo par antitético continente e conteúdo e c) supõe-se a transparência da memória e do suporte. Em (g), a questão é a mesma já comentada em (b) e (c). E, de novo, a pergunta principal é: que memória “guarda”, ou melhor, quer estrategicamente produzir o Museu do Futebol inaugurado pela CBF?

De mais a mais, o que significa a expressão “lugar de memória”, quando referida, por exemplo, ao Palácio Tiradentes (o prédio da Assembleia Legislativa do Rio de Janeiro), como sendo o lugar (ou a casa) da memória do parlamento brasileiro? Lá, encontraremos memória(s) ou objetos-suporte? Ou, por hipostasia, são os objetos supostos ou tomados como memória? Se assim for, que memória suscitam, evocam ou produzem tais objetos? É certo que, diante de tais objetos, o sujeito de memória pode evocar, por meio da livre associação de ideias ou de imagens, lembranças com as quais produzem suas próprias narrativas. Enfim, memória, enquanto processo, não se encontra nos objetos-suporte, embora estes possam servir como disparadores de fluxos de lembranças.

Uma explicação possível é pensar que termos, tais como “lugar de memória”, são um recurso metafórico necessário para tratar de temas abstratos. Ainda assim, devemos nos perguntar: por que recorrer ao jogo metafórico (= deslocar de um referente para investir de significado outro referente), se não para justamente permanecer no âmbito confortável (ou por falta de uma saída lógico-teórica) das significações idealizadas dos fenômenos? Por outro lado, é fácil perceber que essa explicação assenta-se igualmente sobre um par dicotômico: efeito ou sentido literal *versus* efeito ou sentido metafórico (e seu correlato sentido denotativo *versus* sentido conotativo). Ora, quando levamos em consideração que a significação, qualquer que seja: a) insere-se no campo das formas ideológicas, b) é

contingenciada pela presença fundante do simbólico e do imaginário, a conclusão lógica é que não há, efetivamente, sentido literal ou denotativo, mas tão só efeito metafórico ou conotativo, pela simples razão de que entre os seres humanos e a realidade existe um distanciamento irredutível que é, no entanto, mediado pelo simbólico-imaginário.

No enunciado (d), há uma homologia entre memória e justiça, como se lutar por justiça (aplicar a lei) pertencesse à mesma categoria de lutar por memória. Se é relativamente fácil responder sobre o que significa “lutar por justiça”, o mesmo não ocorre em relação à pergunta: o que significa “lutar por memória”? 1) lutar pelo não esquecimento; 2) lutar pelo reconhecimento de fatos ou eventos encobertos por determinados interesses; 3) lutar contra, ou a favor, de determinadas versões da história, diferentes representações do passado que servem a diferentes interesses de classe? A única pista é que o termo memória, neste contexto, adquire o sentido de coisa una, comum a um grupo ou coletividade. E, neste caso ainda, memória é igualada a documento de arquivo. Em (e), além de pressupor a memória como coisa, o enunciado leva a concluir, até mesmo pelo tom de denúncia nele contido, que essa coisa pode ser tomada por outrem, apagada, excluída. Daí o termo “memoricídio” que entra em um paradigma morfo-semântico onde também se incluem suicídio, homicídio, parricídio etc. Mas se a memória é um processo de representação de um passado (e ainda que possa ser manipulada), como se pode apagar a memória de um povo, sem que se elimine junto o próprio povo?⁷

Em (f), finalmente, observamos uma combinação assaz interessante: de um lado, a coisificação (“a memória do meu livro”, isto é, de que trata o livro) e, de outro, uma correta referência àquilo que, como vimos discutindo, constitui o processo de memória: meio de recuperar e representar um certo passado que, como todo processo desse tipo (impossibilidade de tudo

lembrar, distância entre o sujeito de memória e a coisa representada), é parcial, incompleto, repleto de esquecimentos.

Outro ponto que nos interessa averiguar em relação à reificação da memória é a função que esta passa a ter nos processos de musealização, pelo qual se produz um constructo a que podemos denominar de memória musealizada. Se a memória é uma representação de um passado, o que pode ser musealizado é essa ou aquela representação específica, materialmente histórica, de um determinado passado. E mesmo quando se musealizam várias representações (uma espécie de painel supostamente neutro), há sempre uma diretiva, pois nenhum ser social encontra-se fora da história, de sua história, logo, da cultura, das relações econômicas, sociais, políticas e ideológicas pelas quais foi formado⁸. Para efeito de argumentação, partimos da asserção que toda exposição, toda coleção constituem formas de memória musealizada. Neste sentido, a musealização da memória é uma tentativa de a) preservar uma ou outra representação do passado; b) estabilizar essa representação, tornando uno ou fixo, aquilo que é fluido, c) criar, à la Stransky, uma metarrealidade. Se a musealização é criação de metarrealidade, ela é, por consequência, um ato de escolha que é também histórico-político-cultural.

Assim sendo, a musealização, incluindo a museografia, é a emergência ou a inscrição de uma *poiesis* singular ou específica no/do museu⁹. Musealizar é, enfim, deslocar reterritorializando temporal e espacialmente objetos culturais atribuindo-lhes novos valores em um novo campo discursivo, logo, imputando-lhes novas formas de significar. O processo de musealizar consiste em pôr-em-discurso um objeto cultural, segundo o modo específico dos museus relacionarem-se com a realidade (isto é, de acordo com sua formação discursiva, imaginária e histórico-ideológica). A musealização corresponde, por outro lado,

à produção de um arquivo¹⁰ sendo, por conseguinte, um sítio de significância. Trata-se, ainda, do real contraditório e dos desdobramentos do existir e do realizar-se museologicamente. Por sua vez, isso permite determinar, no ambiente museal, “o que pode e deve ser dito a partir de uma posição dada em uma conjuntura dada” (Orlandi, 2012, p. 45).

Esquemáticamente, podemos resumir a musealização nos seguintes itens: produção-funcionamento do arquivo + lugar de significância. A musealização como produção e, ao mesmo tempo, como um pôr em funcionamento discursivo, opera como um lugar de significância, de modo que em toda musealização e, por extensão, em toda exposição, inscrevem-se diversos efeitos do arquivo e da memória discursiva.

Sendo o processo de significação específico dos museus, a musealização diz respeito às condições históricas e formas de existência da musealidade e dos processos museais, a partir de e com os quais se constroem as *coisas-a-exibir*, termo decalcado de coisas-a-saber ou a dizer ou a mostrar (Orlandi, 2012,). Neste pôr-em-funcionamento discursivo do processo de musealização ocorrem, a meu ver, quatro deslocamentos a que os objetos do acervo ou da exposição são submetidos: 1º deslocamento: o discurso, pelo qual o objeto cultural (o lá) se torna bem cultural (o aqui); 2º deslocamento: patrimonial, que atua no nível do valor de uso e valor de troca: por meio de conversão ou de revitalização cultural; 3º deslocamento: propriamente museal, mediante o qual o valor de uso passa a valor de culto ou de exposição; 4º deslocamento: pedagógico e discursivo, que atua no nível do visitante, o qual opera como agente que faz a mediação entre o bem cultural exposto e o seu referencial cultural. Os deslocamentos 3 e 4 revelam-se espaços de (re)conversão cultural e simbólica, seja pelo agente museal ou patrimonial, seja pelo visitante de um museu/exposição. Uma exposição

funciona como mediação entre um acontecimento (o que está exposto) e uma memória e, para tanto, mobiliza tanto o interdiscurso expositivo, como o arquivo de uma dada área do a-saber e do a-expor, produzindo, assim, (novos) efeitos de memória, especialmente se levarmos em consideração os gestos de interpretação dos visitantes.

No mundo humano pode-se dizer que tudo é criação, invenção, constituição-instituição social-histórica. Neste sentido, a realidade é o que construímos em cada tempo-lugar, como forma-do-real. Transportando esse argumento para o campo museal, podemos dizer que a musealização carrega este efeito metafórico ao criar, na acepção de Stransky (*cf.* Baraçal, 2008), o espaço musealizado como uma metarrealidade.

Visto isso, podemos definir a musealização como um acontecimento discurso e um gesto de interpretação. Se, para Pêcheux, o discurso só pode substanciar-se e produzi sentido na e partir das redes de memória e dos trajetos sociais nos quais ela irrompe – ainda que também se marque pela possibilidade de desestruturar-reestruturar essas redes e trajetos, sendo, portanto, “um efeito das filiações sócio-históricas de identificação e, ao mesmo tempo, um trabalho de deslocamento no seu espaço” (Pêcheux, *apud* Orlandi, 2012, p. 57). O acontecimento dá-se quando x irrompe, surge, recorta y (a memória-arquivo ou a estrutura) e aí produz uma interpretação, uma atualização. É por isso que se diz que, enquanto acontecimento discursivo (ou, no caso específico dos museus, podemos chamar de acontecimento museal), x não representa y, mas produz com ele e nele efeitos nesse y, inserindo sua interpretação no conjunto da atualidade. Qual seja, o acontecimento discursivo significa principalmente essa nova irrupção, esse recorte, isto é, a emergência interpretativa. Esse novo recorte do real (da língua e da história), tomado como acontecimento, produz efeitos de

memória (ressonância) e por isso pode também ser denominado de objeto memorial.

Enfim, cabe a pergunta: até que ponto, musealizar (uma) memória, isto é, encená-la, teatralizá-la¹¹, criar com, sobre e a partir da memória uma metarrealidade decodificável, palatável e consumível -da qual, portanto, encontram-se diluídas, mascaradas ou excluídas as contradições histórico-ideológicas-, não é também carnavalizá-la, submetendo-a a máscaras convenientes, ou, em termos discursivos, domesticá-la e instituí-la por meio de efeitos caricatura? Se entendermos a carnavalização como o processo de espetacularizar um evento qualquer, mediante um ato plasmador e transfigurador, veremos que se trata de um modo refratado ou dissimulado de alterar a realidade, acentuando certas características e dando-lhe uma feição de totalidade. Neste sentido, musealização, carnavalização e caricatura convergem e se misturam.

3 Estrutura social e categorias de pensamento na construção museal

Vimos, acima, que toda memória musealizada, ou de alguma forma instituída, é fruto de uma evocação direcionada, isto é, de uma busca de representação cujas variáveis e constantes são determinadas pelo lugar de fala do sujeito de memória. E esta é a condição essencial de toda representação e de toda interpretação do fato de memória, a posição e a situação relativas que o sujeito de memória ocupa no campo social, um campo atravessado pelas condições históricas concretas e, lógico, pelas ideologias. Por isso, não há uma representação única, uniforme, produzida pela memória, especialmente porque a memória é igualmente o lugar da falta, da incompletude. Por isso também, o compartilhamento de memórias – a não ser que se pense em sujeitos incluídos

na mesma formação discursiva para os quais há, pelo menos, um substrato comum – não é exequível.

Afinal, memória não é um objeto, mas um conjunto complexo de procedimentos nos quais estão envolvidos processos neurológicos, conjunturas histórico-culturais, ideológicas e discursivas, elementos sociais compartilhados e atividades individuais e cuja função primordial é processar dados armazenados a partir dos quais são construídas e instituídas representações do passado. O ato de lembrar (e suas paráfrases: relembrar/deslembrar, recordar, rememorar, memorizar, reminiscência) - isto é, trazer à consciência imagens e narrativas relativas a determinados eventos, experimentados, ou não, pelo sujeito da memória -, é parte constitutiva desse processo.

A partir das considerações anteriormente expostas, não há como não relacionar a produção de memória com as formações histórico-ideológicas as quais os sujeitos sociais – e, por extensão, o sujeito de memória – estão submetidos. Logo, não há memória sem ideologia e sem inconsciente. Por essa razão, o tratamento coisificado dado à memória carnavaliza-a, reduzindo-a a seus termos mais elementares, de onde são excluídas as contradições histórico-sociais. Qual seja, um tal procedimento epistemológico reificante e fetichizante tem por efeito dessubstancializar a memória, no sentido de esvaziá-la de sua substância histórico-social¹².

A sublimação da historicidade, por outro lado, não é exclusiva da reificação ou da musealização. Ao contrário disso, encontra-se arraigada a um paradigma cognitivo e epistemológico que, sustentado pelo modo capitalista de produção, continua sendo hegemônico. A dualidade dicotômica que caracteriza o pensamento herdado sustenta-se na e pela idealidade, isto é, por uma forma de pensamento segundo o qual “a significação não se encontra rigidamente ligada a um suporte, e que ela ultrapassa todos os seus suportes particulares – embora não possa ficar sem um suporte qualquer, em geral”

(Castoriadis, 2002, p. 134). Ou seja, ocorre uma espécie de autonomização dos significados, independentemente das estruturas e conjunturas histórico-sociais. Mészáros (2009, p. 199 – grifos do autor) refere-se a esse processo como se tratando de uma “projeção anistórica das *relações de troca capitalistas* [...]” e como “presunção arbitrária da idealizada *naturalidade do sistema como um todo*”. Em suma, um processo derivado da formação histórico-ideológica que perpassa o todo do tecido social.

Devemos concluir que, de acordo com a hipostasia própria da idealidade, o significado é um ente, ou, dito de outra forma, que há uma significação e que tal significação pode ser encontrada. Em suma, parte-se do pressuposto de que o social é totalmente determinado pela consciência e pelo ato de pensar, como se não existissem condições e conjunturas sócio-históricas. Contudo, a história (assim como a memória, a existência etc.), em realidade, não tem um significado já dado, ou um sentido oculto que bastaria buscar (pela filosofia, ciência, meditação, religião ou indiferença) para ser encontrado e consumido, como uma forma de fechamento da história. Os (efeitos) de sentido da história são também elementos indissociáveis do movimento histórico (do sociometabolismo) e só nele e a partir dele podem ser explicados e compreendidos.

Obviamente, toda série dicotômica só se resolve, do ponto de vista lógico-formal, desdobrando-se em novas séries dicotômicas cada vez mais abstratas e autonomizadas, de forma que as saídas oferecidas por este paradigma resultam em formalismos metafísicos ou em irracionalismos¹³. Desenredar-se dessa abordagem abstrato-especulativa implicaria recorrer à esfera sócio-história. Todavia, essa possibilidade é descartada, pois isso seria permitir a introdução, na constante do pensamento herdado, baseado na assunção de que as categorias e os fenômenos culturais explicam-se como decorrentes do puro pensar (a razão, o juízo, o *eidos*) – logo, não apenas como categorias, mas tomadas como

entidades do pensamento -, as variáveis da estrutura e das conjunturas históricas, das contradições, posições e situações de classe e, enfim, das redes de ideologias que formam o sujeito da memória e do discurso. Neste sentido, a estrutura categorial, que justifica a razão ontológica dessas dualidades, é também a barreira que impede que se ache uma saída do labirinto de contradições que ela mesma produz e impõe ao pensador. Segundo Mészáros,

se um pensador abstrai de maneira especulativa a relação de classe insuperavelmente conflituosa característica da ordem social do capital, ignorando o fato de que as duas classes fundamentais da sociedade constituem alternativa hegemônica uma da outra (como todos aqueles que conceituam o mundo do ponto de vista do capital abstraem dela, evitando como o diabo a cruz o tema do antagonismo estruturalmente enraizado), nesse caso, os conflitos, ainda assim identificados, por não poderem se ocultar nem mesmo das abordagens mais conciliadoras, devem ser arbitrariamente reduzidos a vicissitudes individualísticas, de forma a se transfigurarem no devido tempo em virtudes espúrias [...] (Mészáros, 2009, p. 182).

Uma solução possível, mas sempre precária, consistiria em superar, pela dialética, o impasse provocado pelo paradigma da idealidade, o que implicaria também uma tomada de posição visando (re)unificar teoria e prática, como condições para a interpretação e a desejável transformação das condições de existência. Para tanto, devemos partir da seguinte constatação: x não existe sem y ; ou x existe em y e vice-versa, de forma que não há como ver, tratar, analisar x sem referir a y e vice-versa. Assim, por exemplo, não fazem sentido, fora do paradigma da idealidade, séries antitéticas tais como

tangível/intangível, ou, o que é o mesmo, material/imaterial (referidos a patrimônio), como, aliás, já apontava Waldisa Guarnieri ([1981], 2010), ao afirmar que só materialmente (materialidade histórica e social) é possível relacionar coisas e valores. Dessa constatação deriva a pergunta: que forma ou bem patrimonial, seja objeto, seja saber-fazer, não tem materialidade? Para além dessa pseudo-aporia, verifica-se que todo sistema de crença ou de conhecimento (teorias, técnicas etc.), na qualidade de entes históricos instituídas, são formas materiais cuja gênese e processo, em última instância, devem ser buscados no modo de produção que subjaz a todas as relações sociais e, por conseguinte, a toda e qualquer formação cultural.

Notas

¹ Lembrança, do verbo lembrar, do latim *memorare* ('trazer à memória'); recordar, do latim *recordare*, cujo radical é *cor*, *cordis*, 'coração' – o sentido é o mesmo de lembrar, mas com afeito sobre a emoção; rememorar, do latim '*memorare*', mais o prefixo *re-* que significa repetição de uma ação; memorizar: 'ato de pôr-em-memória'; reminiscência, do latim *reminiscentia*, *ae*, 'aquilo que se conserva na memória'. Memória, do latim *memoria*, de *memor*, *oris*, com o sentido de 'que se lembra' (Cunha, 1982).

² Essa noção do passado como possibilidade de certeza temporal é compatível com os princípios da AD no que tange à afirmação de que só podemos fazer sentido porque já existe o sentido, isto é, uma cadeia interdiscursiva que é prévia (porque construída historicamente) à inscrição de cada sujeito no campo discursivo. E embora se possa falar, hoje, em história do presente, trata-se, antes, de um presente modelar e

arbitrariamente prolongado, uma vez que os marcos temporais dessa disciplina encontram-se, de fato, ao considerarmos o fluxo do tempo, no passado.

³ Um episódio, do anedotário da museologia brasileira, ilustra bem esse processo de manipulação/mistificação da memória. Contam que Gustavo Barroso, ao receber, em doação, um sabre militar, classificou-o como tendo pertencido a uma importante personagem da Guerra do Paraguai, daí decorrendo a relevância documental e museológica do objeto que, com tal narrativa inventada, foi incorporado ao acervo do Museu Histórico Nacional. Não importa, para efeito de argumentação, se a anedota é factualmente verídica, ou não; importa que ela é discursivamente significativa.

⁴ O termo é empregado por Ricoeur ao enveredar pelas neurociências para explicar o processo de esquecimento. Outra vez, afastamo-nos da fenomenologia de Ricoeur, para deslocar o termo “traço” para a dinâmica dos procedimentos discursivos.

⁵ A noção de metarrealidade é sobretudo importante quando analisamos o enunciado e a produção de sentido dos processos museográficos, visto que uma metarrealidade é uma realidade produzida para tratar, representar, valer-por, falar de/sobre uma realidade.

⁶ O Cartaz foi visto afixado no Prédio do Centro de Ciências Humanas da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro.

⁷ Claro que, embora reconhecendo o impacto dessa declaração de Frei Beto, o comentário não leva em consideração a função/efeito político-metafórico do argumento deste pensador.

⁸ Nenhum processo, procedimento, intervenção ou prática é neutra e objetivamente técnico, uma vez que todos, por serem histórico-sociais, respondem à ideologia. Neste sentido, conceber a musealização como simples e competente aplicação técnica de fundamentos teóricos e metodológicos, constitui uma forma de mistificação/fetichização epistêmica, fartamente

alimentada pela fantasia ideológica, criada para acomodar/mediar as formas de consciência à dominação hegemônica do modo de produção capitalista, o qual, de modo geral, dissimula sua ubiquidade, apresentando-a como desvinculação ontológica entre modo de produção e sistemas, categorias e valores de pensamento.

⁹ Para uma discussão sobre a função do museu como intelectual e seu papel, como integrante dos aparatos ideológicos de sociedade, na construção de uma representação social, remeto a Borges (2013).

¹⁰ Devemos entender por arquivo, um espaço de memória em que os sentidos estão estabilizados/constituídos, comprometidos com uma história, uma versão interpretativa fixada institucionalmente, implica não apenas o que pode, mas o que deve ser dito. Um arquivo é um espaço de ordenamento de sentidos a partir do qual os falantes mobilizam suas possibilidades interpretativas.

¹¹ Teatralizar, aqui, remete ao teatro segundo o modelo aristotélico, estruturado no e pelo jogo entre *harmatia* e *catarse*, afinal, nem toda teatralização segue esse modelo, como bem exemplificam as obras de Bertold Brecht e de Augusto Boal.

¹² Um bom exemplo do procedimento discursivo fetichizante é o enunciado: “[...] os museus servem para transgredir” (BRUNO, *apud* FREITAS; CUNHA, 2014, p. 205), o qual, aliás, é construído como oxímoro: se um museu é parte do aparelho ideológico de sociedade, o que significa, neste contexto, o termo transgredir?

¹³ Os irracionaisismos (e seus congêneres: antipositivismos genéricos, (a)historicismos, pós-história, pós-social, esvaziamento do sujeito, reduções relativizantes *ad absurdum*, via proposição de uma (pseudo)simetria entre sujeito e objeto no processo de produção de conhecimento, como meio de (re)conciliar sujeito e objeto – uma “novidade” que, de fato, remonta a Aristóteles –, reduções fenomenológicas, dentre outras) quando assumem o status de paradigmas (com suas teorias, modelos analíticos, aparato formal e meios de

reprodução e hegemonização) demonstram ser apenas formas envergonhadas e caricatas dos racionalismos que criticam; ou, em alguns casos, simples escapismo epistemológico. Em suma, uma submissão cada vez mais totalizante à ordem sócio-epistêmico-metabólica do modo de produção capitalista e sua sedução alienante. Mészáros (2009) afirma que postular a simetria absoluta ou a identidade entre sujeito e objeto revela-se mera forma sofisticada de mistificação na qual se inscreve o fetichismo.

Referências

- Aristóteles. **Del sentido y lo sensible. De la memoria y el recuerdo**. Aguilar, sem data. Disponível em: <http://pt.slideshare.net/zamora170/aristoteles-del-sentido-y-lo-sensible-de-la-memoria-y-el-recuerdo>. Acesso em: 30 set. 2014.
- Baraçal, Anaído Bernardo. **O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský**. 2008. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro/Museu de Astronomia e Ciências Afins. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2008.
- Borges, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oximoros. In: Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, 14, Florianópolis, 2013. **Anais...** Florianópolis: Universidade Federal de Santa Catarina, 2013. p. 1-20.
- Cartaz da Comissão da Verdade do Andes-SN.
- Castoriadis, Cornelius. **As encruzilhadas do labirinto**. Vol. 4 – a ascensão da insignificância. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 2002.
- _____. **As encruzilhadas do labirinto**. Vol. 3 – o mundo fragmentado. Rio de Janeiro: Paz e Terra, 1982.

- Chauí, Marilena. **Filosofia**. São Paulo: Ática, 2012. (Série Novo Ensino Médio).
- Cunha, Antônio Geraldo da. **Dicionário etimológico Nova Fronteira da língua portuguesa**. Rio de Janeiro: Nova Fronteira, 1982.
- Eagleton, Terry. **A ideia de cultura**. São Paulo: Unesp, 2011.
- Ferreira, Maria Leticia Mazzucchi; Gastaud, Carla Rodrigues; RIBEIRO, Diego Lemos. Memória e emoção patrimonial: objetos e vozes num museu rural. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 6, n. 1, p. 57-74, 2013.
- Freitas, Joseania Miranda; Cunha, Marcelo Nascimento Bernardo da. Reflexões sobre a exposição temporária do MAFRO/UFBA - Exu: outras faces. **Revista Museologia e Patrimônio**, v. 7, n. 1, p. 191-206, jun/jul.2014.
- Gramsci, Antonio. **Cadernos da cárcere**. Vol. 5 – o risorgimento, notas sobre a história da Itália. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- Guarnieri, Waldisa Rússio Camargo. A interdisciplinaridade em museologia. In: Bruno, Maria Cristina Oliveira. (Org.). **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri**. Textos e contextos de uma trajetória profissional. Vol. 1 – a evidência dos contextos museológicos. São Paulo: Governo do Estado de São Paulo/Pinacoteca do Estado de São Paulo, [1981]2010.
- Meireles, Maurício. Juntar as peças contra o esquecimento. **O Globo**, ano XC, n. 29.580, p. 18, 02 ago. 2014.
- Mészáros, István. **Estrutura social e formas de consciência**. A determinação social do método. São Paulo: Boitempo, 2009.
- Museu da CBF abre as portas na barra. **O Globo**, ano XC, n. 29.580, p. 17, 02 ago. 2014.
- Orlandi, Eni Puccinelli. **Discurso em análise**. Sujeito, sentido, ideologia. Campinas: Pontes, 2012.

- _____. **As formas do silêncio.** No movimento dos sentidos. Campinas: Ed. da Unicamp, 2002.
- Ricoeur, Paul. **A memória, a história, o esquecimento.** Campinas: Ed. Unicamp, 2007.
- Salomão, Waly. **Poesia total.** São Paulo: Companhia das Letras, 2014.
- Sartre, Jean-Paul. **O ser e o nada.** Ensaios de ontologia fenomenológica. Petrópolis: Vozes, 2001.
- Thompson, John B. **Ideologia e cultura moderna.** Teoria social crítica na era dos meios de comunicação de massa. Petrópolis: Vozes, 2000.
- Žižek, Slavoj. Como Marx inventou o sintoma. In: _____. **Um mapa da ideologia.** Rio de Janeiro: Contraponto, 1996. p. 297-331.

Novas tendências em museologia: ressonância, agência e canibalismo¹

Bruno Brulon Soares²

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO.
Rio de Janeiro, Brasil
brunobrulon@gmail.com

RESUMEN

En esta reflexión propongo una concepción de los museos contemporáneos y de la investigación museológica sobre estas instituciones a partir de algunos de los aspectos que desafían la museología actual, aquí percibidos considerando las categorías de "resonancia", "agencia" y "canibalismo". La corriente "inflación" de los museos, y la amplitud del ámbito de la Museología conduce a la aparición de otras esferas de investigación y nuevos conceptos operacionales. El texto se presenta como un ensayo metodológico que propone cuestionar los límites del objeto de estudio de la Museología creado artificialmente, a partir de algunas categorías interdisciplinarias que pueden resultar útiles para pensar los campos del "museo" y del "museológico" en la actualidad.

Palabras-claves: Museología. Museo. Resonancia. Agencia. Canibalismo.

RESUMO

Na presente reflexão proponho uma concepção dos museus contemporâneos e da investigação museológica sobre essas instituições a partir de alguns dos aspectos que desafiam a Museologia atual, percebidos aqui à luz das categorias de "ressonância", "agência" e "canibalismo". A atual 'inflação' de

museus, e a amplitude do escopo da Museologia leva ao aparecimento de outras esferas de investigação e de novos conceitos operatórios. O texto se apresenta como um ensaio metodológico propondo problematizar os limites artificialmente criados do objeto de estudo da Museologia, a partir de algumas categorias interdisciplinares que podem se mostrar úteis para pensar os campos do “museal” e do “museológico” atualmente.

Palavras-chave: Museologia. Museu. Ressonância. Agência. Canibalismo.

ABSTRACT

The present analysis conceives contemporary museums and the museological research of these institutions pointing out some of the aspects that challenge current Museology. These challenges are perceived through the categories of “resonance”, “agency” and “cannibalism”. The current ‘inflation’ of museums and the broadening of the scope of Museology leads to the evidence of new spheres of investigation and new operatory concepts. The text is presented as a methodological essay committed to problematizing the artificial created limits of Museology’s object of study, encompassing some of the interdisciplinary categories that may be useful to think the “museal” and “museological” fields today.

Keywords: Museology. Museum. Ressonance. Agency. Cannibalism.

Nas últimas três décadas, muito se falou sobre a “novidade” do Museu, sobre sua capacidade de assumir formas variadas e as novas acepções do que poderia ser apreendido como ‘o Museu’. Recentemente, as tendências que foram interpretadas por certos agentes do campo como os “novos” paradigmas de uma ciência ainda inexistente no final do século XX, foram assimiladas e mantidas como correntes teóricas centrais da Museologia hegemônica. Vivemos o tempo em que a dita Nova Museologia, elaborada na teoria e na prática internacional dos anos 1980, já deve ser percebida como “antiga” e os seus ‘preceitos’ já podem ser estudados criticamente pelos pensadores do campo. Sendo assim, o que pode ser percebido como inovador nos museus e nas museologias do século XXI?

Em primeiro plano – para responder a esse questionamento – está o nosso próprio olhar de

museólogos e pesquisadores sobre os museus. Segundo as diferentes correntes que se desenvolveram, por um lado sob a influência das ideias da Nova Museologia, por outro seguindo os aportes teóricos disseminados a partir de autores do leste europeu (Stránský, 1965; Gregorová, 1980; Šola, 1992) no fim do século XX, é possível afirmar que a Museologia do século XXI já não está mais preocupada meramente com a descrição das instituições ou dos objetos que elas guardam, visto que teve o seu escopo de investigação alargado dos museus para todos os processos que envolvem as suas ações; das práticas em museus para toda a cadeia museológica (Brulon-Soares, 2012) que escapa os limites da instituição – ou seja, a cadeia da musealização; da interpretação do objeto de museu para a reflexão sobre o objeto da Museologia...

Ainda que a Museologia permaneça vinculada aos museus, hoje podemos afirmar que essa disciplina já não está limitada ao seu estudo. Foi preciso um distanciamento epistêmico – conquistado por meio do desenvolvimento da Museologia acadêmica nas universidades – para que o Museu, em sua amplitude conceitual e de suas práticas e significados sociais, pudesse ser tomado como um objeto de estudo, não por aqueles que atuam como os próprios agentes do campo museal, mas pelos responsáveis por pensar a Museologia³. Tal descolamento, dos pesquisadores do seu objeto de estudo, levou à percepção de novos desafios do campo, que devem ser suplantados para que o “Museu” como unidade social de análise possa se constituir metodologicamente em benefício da pesquisa museológica.

Na presente reflexão proponho uma concepção dos museus contemporâneos e da investigação museológica sobre essas instituições a partir de alguns dos desafios da Museologia atual, percebidos aqui à luz das categorias de “ressonância”, “agência” e “canibalismo”. Essas são categorias escolhidas a partir de um olhar específico

sobre os museus do presente, e que não excluem outras ponderações e outros desafios a serem apontados sobre a Museologia do nosso tempo.

1. A ressonância dos objetos musealizados

Tomando emprestada a noção de “ressonância” empregada pelo historiador Stephen Greenblatt, que aponta caminhos para se pensar os museus como “templos de ressonância” em contraposição aos museus “templos de maravilhamento” (Greenblatt, 1991, p.53), podemos explorar o campo de produção de sentidos e significados iniciado pelos objetos de museus, mas que não se limitam a eles e nem mesmo às instituições que os ‘envelopam’. Por ressonância, segundo a acepção de Greenblatt, entende-se

o poder do objeto exposto de alcançar um universo mais amplo, para além de suas fronteiras formais, o poder de evocar no observador as forças culturais complexas e dinâmicas das quais ele emergiu e das quais ele pode ser, nos olhos do observador, o representante.(Greenblatt, 1991, p.42)

A ressonância de que fala o autor estaria tanto no próprio objeto em sua tangibilidade quanto em suas marcas, nas imperfeições deixadas pelo tempo ou pelas pessoas de um passado que entraram em contato com ele. Para mostrar como até mesmo acidentes cotidianos têm ressonância, Greenblatt cita o exemplo de um pequeno e modesto vaso remendado, colocado em exibição numa exposição sobre Proust, cuja etiqueta dizia “Este vaso foi quebrado por Marcel Proust” (Greenblatt, 1991, p.44).

Recorrentemente, através de seus **objetos** e dos modos de apresentá-los, os museus nos provocam emoções que fazem parte de experiências museais capazes de gerar ressonância. Por vezes, um pequeno

museu local dedicado à microhistória, ou um museu-casa voltado a um personagem histórico em particular, ou mesmo uma pequena exposição sobre temas cotidianos nos evoca mais emoções do que é capaz de evocar um grande museu nacional. Isto porque, em geral, o pequeno patrimônio de um dado grupo local, a narrativa de uma vida breve ou a história da vida cotidiana podem gerar mais ressonância do que as grandes narrativas da História oficial às quais se dedicam os museus tradicionais dominantes.

A ressonância, logo, não está ligada à abrangência das narrativas, mas aos múltiplos sentidos e significados que elas podem produzir. Ao analisar o conceito de “ressonância” tal como proposto por Greenblatt, o antropólogo José Reginaldo Gonçalves chama a atenção para o caráter liminar do patrimônio (ou de objetos de museus) que se encontram entre passado e presente, entre a cultura e os indivíduos, entre a memória e a história (Gonçalves, 2005, p.20). Tais objetos, por vezes impostos pelos museus e pelos Estados como patrimônio de uma dada coletividade, nem sempre encontram ressonância entre aquelas populações às quais devem pertencer.

O que faz o objeto de museu ter ressonância é, em primeira instância, o reconhecimento por parte do público e o sentido de pertencimento. Tal reconhecimento é mais facilmente alcançado quando os próprios agentes do museu, participantes ativos dos processos de musealização, fazem parte do público da instituição. Os processos de musealização funcionando como recortes das realidades sociais pelos próprios atores de um determinado grupo – a partir de sua vontade de mostrar o *seu* patrimônio – em geral levam a uma maior *aderência* patrimonial entre as pessoas e as coisas.

O trabalho dos museus, e os processos de musealização, são, assim, atos performativos com o intuito de gerar ressonância. Por vezes bem sucedidos, por vezes fracassados, esses atos intencionam

estabelecer ligações diretas, de corpo e alma, entre os objetos e aqueles que devem se relacionar com eles. Tal ação dos museus visando gerar ressonância escapa sensivelmente os limites das instituições e os espaços expositivos tradicionais, e, com efeito, são geralmente bem sucedidas quando o fazem com maestria.

Podemos citar o exemplo da cidade de Berlim, em que um objeto de segregação foi musealizado e elevado ao estatuto de objeto relacional. Diversas são as formas de diálogo restauradas no tecido urbano – e museal – da cidade a partir dos fragmentos do Muro de Berlim. Documento histórico da divisão de mundos de significações e pertencimentos distintos, o muro representa ainda as tragédias individuais cotidianas e testemunha a perda. No entanto, tal passado doloroso já pode ser tratado no presente por meio das reapropriações desse objeto sensível nos diversos discursos museais – seja exibido em uma exposição tradicional no Museu Histórico Alemão, ou como instalação de arte contemporânea na Bernauer Strasse, ou, ainda, como galeria de arte a céu aberto, na *East Side Gallery*.

Falar na ressonância dos objetos musealizados nos leva a refletir sobre a amplitude indeterminada do objeto de estudo da Museologia. Se aceitamos a visão proposta por Greenblatt e posteriormente por Gonçalves, entendendo esses objetos como nódulos das relações que os museus ajudam a estabelecer, entre as pessoas e as coisas que lhes apresentam valor, entre passado, presente e futuro, entre o espaço e o tempo... Tem-se aí definido o caráter *liminar* daquilo que se pretende estudar a Museologia.

O desafio aqui é o de se investigar esse espaço aberto de abrangência do museu, para além dos seus objetos, e mesmo para além do seu público imediato. O que se busca é identificar até que ponto têm ressonância os seus enunciados, e sob quais condições eles ganham ou perdem sentido.

2. A agência museal

No final de abril de 2012, o *Musée du quai Branly*, em Paris, organizava o evento “BEFORE”, uma *soirée* gratuita em torno da exposição temporária “*Les Maîtres du désordre*”⁴. Nesta ocasião, o museu foi tomado por diversas performances e intervenções artísticas que tinham como objetivo atrair o público jovem. A divulgação no *website* do *quai Branly* delimitava a faixa etária entre 18 e 30 anos. As atrações, divulgadas durante todo o mês nas principais estações de metrô da cidade, incluíam *happenings* em meio ao espaço expositivo, apresentações de música e dança, instalações de vídeo, e até o espetáculo de um mágico – todas elas evocando o tema da *desordem*. No teatro Claude Lévi-Strauss, uma das primeiras atrações é apresentada para o vasto público presente no início da noite de uma sexta-feira. No palco, o grupo *New Crium Délirium*⁵ realiza uma performance complexa envolvendo música e sons xamânicos e um filme proveniente das coleções do museu. O filme “*Divine horsemen: the living gods of Haiti*”⁶, de Maya Deren, mostra cenas de um ritual vodu no Haiti. O grupo, conhecido como os “xamãs-urbanos”, se apresenta diante da grande tela em que se veem imagens rituais. Progressivamente a música cantada e tocada por eles mistura-se de maneira visceral às imagens transmitidas. O que inicialmente parecia uma mistura de *rock* com música *folk* torna-se um som desconhecido para os ouvidos do público presente, que se atrai pela curiosidade do espetáculo. Mesclando a guitarra a instrumentos tradicionais, o som é avivado pelas cenas filmicas de possessão e transe. É visível um certo incômodo sensorial na plateia.

No ambiente criado pelo museu, era aparente que a grande maioria do público presente não estava em busca da contemplação dos objetos na sua coleção, mas de experiências inusitadas em uma noite parisiense. Não se tratava da abertura da exposição, que já havia sido

inaugurada algumas semanas antes, mas de um evento singular entorno dela.

Por muito tempo os museus recorreram à curiosidade para atrair a atenção do seu público. Ao ressignificar coleções etnográficas francesas anteriormente expostas pelo modelo tradicional cientificista do *Musée de l'Homme*, o *Musée du quai Branly*, inaugurado em Paris em 2006, assumiu o desafio de envolver os objetos em uma nova linguagem buscando gerar ressonância no público. Como é celebrado pelo diretor da instituição, Stéphane Martin, o *Musée du quai Branly* está hoje, após seus primeiros anos de existência, entre as quatro instituições culturais mais visitadas de Paris, com cerca de 1,35 milhão de entradas a cada ano (Martin, 2011, p.8). Este feito expressa o sucesso da universalização das *artes primeiras* no cenário cultural francês, fazendo com que os objetos coletados nas colônias sejam vistos atualmente por um público mais amplo do que aquele que frequentava as galerias do *Musée de l'Homme* no passado.

Tendo sido foco de diversas críticas, em particular dos etnólogos contrários ao projeto *quai Branly*, o museu hoje pode ser visto como um exemplo profícuo da agência museal responsável por atrair novos públicos. O que mostra a narrativa do *quai Branly* é uma performance dos Outros que começou a ser criada e ensaiada no passado colonial europeu. E foi recorrendo a um tipo particular de representação cultural destinada a incitar a curiosidade que o museu conquistou o seu público. A *agência* do museu fazia o público ver naquela performance um interesse inesperado pelo novo, sem expectativas prévias sobre o conhecimento adquirido. O que importa é a experiência do Outro elusivo e a relação com imagens virtuais da alteridade, construídas no discurso identitário europeu.

A noção de agência (*agency* em inglês), que não tem uma tradução precisa para as línguas latinas, mas

que pode ser entendida como uma “ação com intensão”, frequentemente utilizada na antropologia, pode ser aplicada à *ação intencional* de alguns museus no presente, que escapam em suas práticas das experiências tradicionais propostas por essas instituições ao longo de sua existência desde a Modernidade.

Ao utilizar a noção de “agência”, o antropólogo Bruno Latour propõe que sua aplicabilidade seja ampliada das pessoas para incluir também os objetos. Segundo esse autor, objetos têm agência visto que o “homem” não pode ser considerado o único ator da relação. Para a teoria ator-rede, defendida por Latour, ao mantermos a decisão de considerar os atores através de suas agências, então tudo aquilo que modifica o estado das coisas ao fazer alguma diferença é, presumivelmente, um ator (Latour, 2005, p.71). Museus têm agência pois não são apenas reprodutores de realidades sociais dadas, mas atuam diretamente na ordem social modificando seus valores e estruturas.

Isso não significa que os objetos fazem coisas “em vez” dos atores humanos. O que Latour defende é a inexistência de hierarquias estabelecidas para diferenciar sujeitos de objetos. Uma coisa também pode ser estudada como um ator na equação sujeito-objeto – ou, ao menos, como uma atuante, se não apresentar ainda figuração. Isso não significa, é claro, que esses participantes ‘determinam’ a ação, ou que “os martelos ‘impõem’ o martelar no prego”. Para o autor, as coisas, muitas vezes, servem de pano de fundo da ação humana, e, mais do que isso, elas podem “autorizar, propiciar, dar condições, encorajar, permitir, sugerir, influenciar, bloquear, tornar possível, proibir, e etc.” (Latour, 2005, p.71).

Sendo assim, Latour argumenta que nenhuma ciência do social pode existir se a pergunta sobre quem ou o que participa na ação não for primeiramente explorada. Essa questão científica primária poderia significar – e certamente significa no caso da Museologia

– deixar os chamados “não-humanos” entrarem (Latour, 2005, p.71). A reação homem-realidade, limitadora do objeto da Museologia, poderia começar a ser percebida como uma relação entre associações e, neste sentido, ela poderia ser efetivamente estudada por uma ciência humana.

O que está sendo proposto aqui é passar da análise das instituições (e sua descrição unidimensional) baseada nas relações binárias entre o Homem e o real (Gregorová, 1980), o patrimônio e as populações (Varine, 1978), os sujeitos e os objetos, para a investigação das agências, dos traços deixados pelos atores (humanos e não-humanos) para se entender os museus, seus objetos e o público em *rede*.

A Museologia, assim, precisa dar conta de investigar esses atores, de modo a mapear a sua agência. É nessa perspectiva que podemos observar uma mudança na percepção dos museus pela academia, e em parte também pelo senso comum. Progressivamente os museus vêm deixando de ser percebidos unicamente como “lugares que guardam coisas velhas” para serem vistos como lugares que guardam as coisas e as apresentam de uma maneira “nova”, ou, ao menos, renovada.

3. Canibalismo

Em diversos aspectos, os museus de hoje já não são os mesmos que construíram uma imagem estigmatizada da instituição no passado. Definidos, no bojo do Iluminismo, pelo paradigma Newtoniano-Cartesiano que compartimentou todo o conhecimento, os museus do passado se apresentavam de acordo com modelos conceituais claros, determinados em grande parte pelas disciplinas que neles habitavam e às quais eles ajudavam a legitimar.

Hoje, segundo uma perspectiva relativista sobre as ciências, nenhum museu pode ser definido apenas pelo

conhecimento transmitido por suas coleções ou pelo modo adotado para organizá-las e apresenta-las a um público determinado. O campo museal não se vê mais fragmentado ou compartimentado cartesianamente, mas integrado segundo uma cadeia de apropriações sobre objetos e discursos que leva alguns autores a falarem de “canibalismos disciplinares” (Dufrêne & Taylor, 2009) no seio dessas instituições.

O “canibalismo” não é necessariamente uma ideia nova a ser associada aos museus. Diversos museus em todo o mundo aderiram aos modelos museológicos desenvolvidos na Europa durante o século XIX e gradualmente modificados por um grupo de diretores e curadores europeus e americanos ao longo do século XX para que se adaptassem às necessidades dos diferentes países do Ocidente (Varine, 2005). Enquanto esses modelos eram disseminados e absorvidos nos mais variados contextos, os museus das grandes artes, de arqueologia e das ciências naturais dos países ricos, com sua proximidade a colecionadores e traficantes, estabeleciam suas políticas de aquisição em que tudo era passível de ser comprado e transferido, sem que se colocasse em questão a depredação do patrimônio do resto do mundo. Com efeito, museus são lugares onde a cultura é canibalizada, e onde se tem a percepção de que a própria cultura – seja ela qual for – é canibal.

Ao reconhecerem em suas coleções ou nas próprias formas de apresentação dos objetos (materiais ou imateriais) uma possível relativização da disciplina-mãe que os reuniu, os museus do presente se veem diante do impasse de serem seduzidos pela linguagem da neutralidade estética, por meio da qual diversas apropriações disciplinares são possíveis, ou, numa abordagem simetricamente diferente, pela contextualização integral de seus objetos, mantendo-os em seu contexto original para que continuem a agregar sentidos e significados de maneira ampla. Nos dois casos, as diferentes disciplinas antes bem organizadas

em vitrines complexas, se canibalizam umas às outras para produzir um discurso acessível a diferentes visões de mundo.

Essa é uma realidade, por exemplo, para muitos museus que guardam coleções de objetos coletados como etnográficos mas que hoje são pensados como objetos de 'arte primitiva'. Os antropólogos, por muito tempo preocupados em evitar a "miopia etnográfica" (Dufrêne & Taylor, 2009) valorizando a coleta de artefatos com base em sua ligação com as práticas culturais, se distanciaram radicalmente do visível e da cultura material. Mais recentemente, vemos uma mudança de perspectiva e esses passam a considerar os artefatos, em sua estética (Morphy, 1996), como vetores de sentidos, ou, ainda, como "agentes" (Gell, 1998). Essa é uma realidade que possibilitou aos museus apresentarem esses objetos como que pertencendo simultaneamente a diferentes universos de percepção e de produção de conhecimento.

Um dos pontos críticos para os museus do presente se refere ao tratamento dado por essas instituições ocidentais aos objetos de culturas não europeias. Ainda que se possa reconhecer a presença de objetos que podem ser comparados à noção de 'arte' nas mais diversas sociedades, entre elas aquelas que foram pensadas como 'primitivas', a maneira pela qual as pessoas classificam a arte e se relacionam com ela difere de um contexto a outro. O papel da antropologia é o de recusar o julgamento das culturas que ela compara e contrasta com o fim de produzir conhecimento sobre elas, o que a posiciona firmemente contrária ao projeto estético do Ocidente moderno (Gow, 1996, p.219). Vale ressaltar que o próprio uso da arte como instrumento de 'liberdade' para englobar diferentes culturas em um mesmo discurso é um artifício criado no Ocidente e é uma característica da arte moderna que se desenvolveu principalmente na Europa – já que em outros momentos ou em contextos particulares a arte foi utilizada como instrumento

diferenciador marcando as relações de poder e as diferenças sociais.

Como se vê, as disciplinas que ditam o enquadramento dado pelos museus aos seus objetos não configuram meros olhares lançados pelos agentes dessas instituições sobre as coisas do real, uma vez que frequentemente estão balizadas por posições políticas específicas assumidas pelos museus e podem funcionar, em um mundo ainda atravessado pelos paradigmas do passado, como um instrumento de legitimidade garantindo a manutenção das instituições que as disseminam.

Se por um lado a artificalização de objetos etnográficos ‘autênticos’ contribuiu para a ruptura da crença na verdade sintética dos museus científicos do passado, instaurando uma nova crença na estética dos objetos, por outro foi o surgimento dos ecomuseus que permitiu a musealização integral das coisas e dos valores que lhes são atribuídos pelas pessoas, em suas relações sociais.

Nesses museus cujo foco está nas relações sociais e no meio ambiente integral em que os objetos e as pessoas se inserem, não há uma acepção disciplinar única possível e os modelos preconcebidos são substituídos pelo conjunto de questões e problemas dos quais tanto as pessoas quanto os objetos são testemunhos. Na maioria dos museus ditos “comunitários” ou ecomuseus, ou museus de território em geral, a relação com o meio e os interesses da população irão determinar que disciplinas e que formas de conhecimento serão utilizados e transmitidos pelo grupo. Uma realidade para esses museus tem sido se associarem a uma ou outra corrente em função dos interesses em jogo ou visando legitimidade.

Somos confrontados atualmente com um ‘boom’ de ecomuseus, criados em todos os cantos do mundo com o nome de “museus comunitários”, “museus sociais” ou apenas “museus”. Na América Latina, particularmente, estes museus, apropriados politicamente, aparecem

como esteio para reivindicações ou como pontos de apoio nas disputas internas em torno da memória, do direito e do poder. Sem buscar suporte em uma disciplina científica específica, ou no conhecimento especializado, esses museus não deixam de ser ‘disciplinados’ no bojo dos discursos políticos que os legitimam e os quais eles ajudam a legitimar reciprocamente com o apelo ao ‘social’.

Vemos hoje no Brasil a criação acelerada de novos museus seguindo modelos diversos ou reinventando modelos apropriados pelas narrativas dos grupos locais. A questão para esses museus permanece sendo a luta por legitimidade e a adequação da forma institucional às realidades locais, visto que as ações políticas que os sustentam têm se mostrado efêmeras, ligadas a conjunturas específicas, e não garantem a sua existência futura ainda que os grupos sociais envolvidos dependam política e economicamente da estrutura criada.

Tal pulverização dos museus vem se baseando, ao menos em parte, no canibalismo disciplinar que permite que no mesmo discurso vários interesses e pontos de vista sejam associados. Segundo a acepção defendida por Henri-Pierre Jeudy (2002), de que “o museu faz a obra”, é conferido ao museu um poder nunca antes visto, o de criar realidades e atribuir valores sem importar a sua forma institucional ou os instrumentos mobilizados para sua manifestação. O “efeito museu”, de que fala o autor, existe em potência onde quer que seja e pode ser ativado como um acontecimento do contemporâneo sempre que se evoca o seu nome. Como, enfim, determinar a espessura científica deste suposto objeto da Museologia?

4. Algumas considerações

A atual ‘inflação’ de museus, e a amplitude do escopo da Museologia – isto é, os novos olhares lançados sobre os museus e seus objetos –, levam ao

aparecimento de outras esferas de investigação e de novos conceitos operatórios. A partir da busca por novas maneiras de se relacionar com os públicos, e da reinvenção dos próprios museus, passa-se a falar em *não-públicos* (Ancel & Pessin, 2004), como aqueles que têm acesso aos objetos dos museus sem necessariamente frequentarem museus, e em *não-Museus*, visto que diversos espaços, apontados como museus pelos museólogos, por vezes negam o ‘rótulo’, recebendo outras nomenclaturas como a de arquivos, bibliotecas ou centros culturais. Sendo assim, ainda que existam limites para aquilo que podemos chamar de museus no contemporâneo, certamente as portas para a Museologia como campo de atuação e disciplina científica estão abertas e ela configura um campo de estudo em acelerado processo de integração de novos objetos – ou do prolongamento analítico daqueles que já se tem.

Como consequência, podemos encontrar certa dificuldade em definir o papel da Museologia como aquele de estudar uma “relação específica do homem com a realidade” (Gregorová, 1980), visto que as relações estudadas pelas ciências sociais não seguem o modelo estabelecido pelos teóricos do nosso campo no final do século passado. A Museologia encontra-se no momento de redefinição dos seus paradigmas fundadores para se constituir como ciência em sintonia com as tendências e os desafios da episteme contemporânea. Metodologicamente falando, os agentes que fazem os museus e suas agências devem ser estudados pelos cientistas e pesquisadores que fazem a Museologia. No entanto, quando esses dois papéis são interpretados pelas mesmas pessoas, o cientista / profissional de museu dependerá de um exercício de *reflexividade* sobre a sua própria prática para poder fazer ciência. Tal exercício de descolamento se faz necessário para que a análise científica comece a considerar os novos objetos e a sua ressonância, e mapear os traços

da agência de humanos e não-humanos, evidenciando a real complexidade daquilo que entendemos como ‘o Museu’.

O presente texto se apresenta como um ensaio metodológico propondo problematizar os limites artificialmente criados do objeto de estudo da Museologia, a partir de algumas categorias interdisciplinares que podem se mostrar úteis para pensar os campos do “museal” e do “museológico” atualmente.

Aqui apresentaram-se apenas algumas considerações que não dão conta de tratar da complexidade integral que constitui o campo museológico no contemporâneo. Diversos outros desafios e tendências podem ser apontados. Todavia o mais importante é afinar o olhar museológico sobre as diversas realidades presentes por meio de uma metodologia de análise mais precisa do que a que se tem utilizado e que seja capaz de mapear os diferentes níveis que a Museologia alcança, nos museus e para além deles, observando a ressonância dos seus objetos, a agência produzida por essas instituições e os diferentes tipos de museus-canibais que compõem a nossa realidade.

Notas

¹O presente texto foi apresentado inicialmente como uma conferência proferida em 26 de setembro de 2014, na Universidade Federal do Pará – UFPA, na ocasião da IV Primavera de Museus do Curso de Museologia do Pará.

² Professor de Teoria Museológica da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Bacharel em Museologia. Bacharel e Licenciado em História. Mestre em Museologia e Patrimônio pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO. Doutor em Antropologia pela Universidade Federal Fluminense –

UFF. Atualmente é Coordenador do Curso de Museologia Integral da UNIRIO e Vice-presidente do ICOFOM.

³ Entendo por “campo museal” o que está estruturado pelos agentes dos museus, isto é, seus profissionais e os demais agentes ligados direta ou indiretamente às instituições e às suas funções básicas (preservação, comunicação, pesquisa, etc.). Por “Museologia” ou “campo museológico” entendo o campo estruturado pelos intelectuais cujo distanciamento epistêmico permite pensar a Museologia e seu objeto de estudo sem necessariamente fazer parte dele.

⁴ “Os Mestres da desordem” (tradução nossa).

⁵ O grupo *Crium Délirium* havia feito parte da cena alternativa francesa nos anos 1970. Em 2008, Lionel Magal fez uma nova montagem com Michel Giroud e Joachim Montessuis.

⁶ “Cavaleiros divinos: os deuses vivos do Haiti” (tradução nossa).

Bibliografía

Ancel, Pascale & Pessin, Alain (dir.). *Les non-publics. Les arts en réceptions*. Tome I. Paris: L'Harmattan, 2004.

Brulon Soares, B. C. *Máscaras guardadas: musealização e descolonização*. 2012. Tese (Doutorado em antropologia) – Programa de Pós-Graduação em Antropologia. Universidade Federal Fluminense, Niterói, 2012.

Dufrêne, Thierry & Taylor, Anne-Christine (org.). *Cannibalismes disciplinaires. Quand l'histoire de l'art et l'anthropologie se rencontrent*. Paris : Musée du quai Branly - Institut national d'histoire de l'art, 2009.

Gell, Alfred. *Art and agency. An anthropological theory*. Oxford: Clarendon Press, 1998.

- Gonçalves, José Reginaldo Santos. Ressonância, materialidade e subjetividade: as culturas como patrimônio. *Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 11, n. 23, p. 15-36, jan/jun 2005.
- Gow, Peter. Aesthetics is a cross-cultural category. Against the motion (2). In: Ingold, Tim (ed.). *Key debates in anthropology*. London & New York: Routledge, 1996.
- Gregorová, Anna. *Museology – Science or just practical museum work?* In: MuWOP: Museological Working Papers / DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie. ICOM, International Committee for Museology ICOFOM, Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. Org. and edited by Vinos Sofka. Assisted by Andreas Grote and Awraam M. Razgon. Printing and binding by Departments offset central, Stockholm, Sweden.
- Greenblatt, Stephen. Resonance and Wonder. pp.42-56. In: Karp, Ivan & Lavine, Steven D. (ed.). *Exhibiting cultures*. The poetics and politics of museum display. Washington and London: Smithsonian Institution Press, 1991.
- Jeudy, Henri-Pierre. Quand le musée fait œuvre. In : Gonseth, Marc-Olivier ; Hainard, Jacques ; Kaehr, Roland (ed.). *Le musée cannibale*. Musée d'ethnographie, Neuchâtel : GHK Éditeurs, 2002.
- Latour, Bruno. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005.
- Martin, Stéphane. L'unetl'autre. L'interview. p.8-9. *La Gazette Drouot*, hors-série, Paris, 2011.
- Morphy, Howard. Aesthetics is a cross-cultural category. For the motion (1). In: Ingold, Tim (ed.). *Key debates in anthropology*. London & New York: Routledges, 1996.
- Šola, Tomislav. *A contribution to a possible definition of museology*. Paris, 1992. Disponível em:

www.heritology.com. Acessado em: 8 de março de 2014.

- Stránský, Zbynek Z. Predmet muzeologie. In: _____. ed. *Sborník materiálu prvního muzeologického symposia*. Brno: museu da Morávia, 1965. p. 30-33.
- Varine, Hugues de. L'écomusée (1978). p.446-487. In : Desvallées, André ; De Barry, Marie Odile & Wasserman, Françoise (coord.). *Vagues : une antologie de la Nouvelle Muséologie* (vol. 1). Collection Museologia. Savigny-le-Temple: Éditions W-M.N.E.S., 1992.
- _____. Decolonising Museology. In: *ICOM NEWS*, nº3, 2005.

Tema 2

Misión de los museos en la sociedad actual

Desafios e enfrentamentos da musealização e da comunicação em museus de arte na contemporaneidade

Julia Nolasco Leitão de Moraes

Departamento de Estudos e Processos Museológicos/
Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro

julianlmoraes@gmail.com

RESUMEN

Se discute la orientación del proceso de musealización en los museos de arte frente los nuevos roles y expectativas de/para estas instituciones en el escenario contemporáneo. Se argumenta que el trabajo realizado por los museos a través de la musealización, se vuelve relevante cuando diferentes segmentos de público, más o menos familiarizados con la disciplina, tema o especialidad de la institución, se motivan a resignificar la poesía de “las cosas” como bienes cultural y socialmente compartidos. En esta perspectiva, con especial atención a aquellos segmentos del público que desconocen los puntos de referencia, los criterios y principios del campo artístico, se entiende que los museos de arte deben actuar como propulsores del proceso de familiarización e interrogación con/sobre el campo del arte, entendiéndolos como plataformas privilegiadas para la formación y el ejercicio de la sensibilidad y la apreciación crítica, fomentando modos de aprehensión contextual y reflexivo que promueven cambios cognitivos y afectivos en los visitantes. Se presentan dos modelos discursivos representativos de exposiciones en los museos de arte, que indican afinidades con propuestas infocomunicativas que pueden, en última instancia, revelar diferentes

concepciones sobre el papel de los museos de arte en la época contemporánea.

Palabras-clave: musealización; museos de arte; comunicación en museos; “poesía de las cosas”

RESUMO

Discute-se a orientação do processo de musealização em museus de arte diante dos novos papéis e expectativas de/para estas instituições no cenário contemporâneo. Advoga-se que o trabalho desenvolvido pelos museus, por meio da musealização, ganha relevância quando diferentes segmentos de público, mais ou menos familiarizados com a disciplina, temática ou abordagem de especialidade da instituição, tornam-se motivados a ressignificar a poesia das “coisas” dispostas em exposições como bens compartilhados cultural e socialmente. Nesta perspectiva, com especial atenção aos segmentos de público não familiarizados com referenciais, critérios e princípios do campo artístico, entende-se que os museus de arte devam atuar como agentes propulsores do processo de familiarização e interrogação com o/acerca do campo da arte, compreendendo-os como plataformas privilegiadas para a formação e o exercício da sensibilidade e da apreciação crítica, estimulando modos de apreensão contextuais e reflexivos capazes de promover mudanças cognitivas e afetivas nos visitantes. Apresentam-se dois modelos discursivos representativos de exposições em museus de arte, os quais indicam afinidades com propostas infocomunicacionais que podem acabar por revelar, de certa maneira, concepções distintas acerca do papel dos museus de arte na contemporaneidade.

Palavras-chave: musealização; museos de arte; comunicação em museus; “poesia das coisas”

ABSTRACT

Discuss the musealization process orientation on art museums considering the new roles and expectations of/for these institutions in the contemporary scenario. Argue the work done by museums, through musealization, becomes relevant when audience, more or less familiar with the discipline, subject or speciality institution approach, become motivated to make sense on the poetry of “things” as heritage cultural and socially shared. In this perspective, paying attention on those who are not familiar to criteria and principles of the artistic field, art museums should act to impulse the familiarization process and interrogation with/about the artistic field, being understood as privileged platforms for educate and exercise sensibility and critical enjoyment, stimulating modes of contextual and reflective apprehension that promote cognitive and affective changes in visitors. We present two discursive

representative models of exhibitions in art museums, which indicate affinities with infocommunicative proposals which may ultimately reveal different conceptions about the role of art museums in contemporary times.

Keywords: musealization; art museums; museum communication; “poetry of things”

A questão central discutida neste texto partiu de experiência vivida pela autora, na qualidade de museóloga de um museu de arte, no contexto de realização de uma exposição com obras de renomado artista visual brasileiro, identificado por críticos de arte como conceitual. De início, responsável por receber as obras na instituição e sem conseguir atribuir sentido ao que seus olhos viam por meio da materialidade dos objetos artísticos, inquieta por tal condição, a autora decidiu ir a bibliotecas, ter acesso a textos de história e crítica da arte, entrar em contato com diferentes leituras acerca da produção do autor e fazer buscas na internet, com o propósito de identificar e tentar compreender a matéria poética das obras do artista. Somente depois de cumprir tal itinerário foi capaz de ler e atribuir sentido a “poesia” por trás das *coisas-obras* que se plantavam à frente. Esta experiência evidenciou que o significado e o valor das obras de arte não são intrinsecamente dados, assim como a fruição da arte não é espontânea, conforme discutido por Bourdieu e Darbel (2003), mas fazem parte de um lento processo de familiarização com códigos de leitura adequados.

Para além da visualização das obras da exposição, para que ocorresse a atribuição de sentido e a ressignificação da experiência, foi necessária articulação de uma série de informações e conhecimentos que não constavam na materialidade das obras, tampouco nas legendas de identificação ou no texto curatorial de linguagem erudita e auto-referente apresentados ao público. Tal experiência evidenciou a importância do uso de lentes adequadas para identificar e promover a leitura

de pistas simbólicas que poderiam favorecer o encontro entre visitantes e a “poesia das coisas”.

Assim, a experiência nos mostrou que o trabalho sobre “coisas” de museu somente ganha relevância quando, por meio dele, diferentes segmentos de público tornam-se motivados a revelar e ressignificar a poesia de tais “coisas” como bens compartilhados cultural e socialmente. Nesta perspectiva, torna-se fundamental pensar, implementar e avaliar estratégias para que os museus sejam capazes de, por meio do processo de musealização, construir o encontro entre visitantes e a “poesia das coisas”.

Neste trabalho, nos debruçaremos sobre o debate em torno dos desafios que envolvem a musealização, especialmente em museus de arte, procurando focar naquela etapa do processo dedicada à promoção do encontro entre visitantes e “poesia das coisas”, especialmente as exposições.

Em texto acerca da necessidade de mudança de valores dos museus de arte a partir da reflexão sobre comunicação e aprendizado, Hooper-Greenhill (2000, p. 10) adverte que muitos dos profissionais que trabalham nesses espaços aderem e consagram (consciente ou inconscientemente) a manutenção de um mito: o arquétipo de museu que se espera que seja autoritário, informativo e auto-centrado. Ocorre que, segundo a autora, nos dias atuais, este modelo de museu e esta aspiração/expectativa de muitos de seus profissionais tornaram-se problemáticas e anacrônicas, não espelhando as transformações que ocasionaram mudanças no papel social dessas instituições. Para Hooper-Greenhill

Esta orientação é aquela que olha mais para trás em vez de avançar, e mais para dentro ao invés de para fora. Baseia-se em atitudes, valores e percepções que se desenvolveram de maneira isolada em relação a outras instituições sociais e

culturais, e a partir de um pressuposto de que as definições de civilização, cultura e comunicação que consagram são absolutas, e conferem uma função social aceita aos museus de arte. (Hooper-Greenhill, 2000, p. 10)

A crítica feita pela autora a esta orientação, que opta pela manutenção e consagração de um tipo específico de museu, originado no Iluminismo, centra-se na ideia de que o mundo hoje é diferente daquele do século XVIII e que tal modelo de museu não expressa os valores e as identidades da contemporaneidade, construídos sobre as bases das transformações que ocorreram ao longo deste período. Hooper-Greenhill (2000) acredita que como a forma de entender o mundo e se relacionar com ele mudou, é preciso que a maneira de entender e gerir o museu mude também, já que este incorporou novos papéis sociais conforme as sociedades que o criaram, reinventaram e ressignificaram. Novas relações com o mundo exigem que os museus se abram às novas formas de entender e explorar estas relações, sendo necessário avançar em relação ao modelo iluminista.

Segundo a autora, o modelo de museu (iluminista) que se sustenta sobre pressupostos autoritários, informativos e auto-centrados foi construído sobre as premissas do modelo transmissivo de comunicação. Neste arquétipo de museu, segundo Hooper-Greenhill (2000, p. 13), havia uma polarização bastante evidente: o espaço/função do especialista e o espaço/função do público. O primeiro era o responsável por produzir conhecimento e difundi-lo, caracterizando-se como a mensagem do museu, enquanto que ao segundo, compreendido de maneira genérica e homogênea - a ideia de *público geral* - caberia aceitar e absorver o conhecimento trazido à luz por especialistas por meio da seleção de objetos preservados e expostos segundo seus critérios (fonte e canal). Tais instituições eram criadas

presumidamente como “[...] apartadas do cotidiano mundano, defensoras dos valores mais puros e elevados” (Hooper-Greenhill, 2000, p. 13-14). Não eram, deste modo, instituições que privilegiavam atitudes interrogativas e a mediação com o cotidiano dos diferentes segmentos de público visitante. Esta não era sequer uma questão para o museu iluminista na medida em que a compreensão sobre seu papel na sociedade era bastante diferente daquela com que se trabalha (ou caberia se trabalhar) nos dias atuais.

Na lógica do modelo iluminista de museu, que hoje ainda é presente no universo da diversidade vigente, o processo de musealização é orientado pelo conhecimento e pelos valores dos especialistas de disciplinas que se relacionam com o tema do museu e tem fim em si mesmo (o museu é auto-centrado). Isto significa dizer que grande parte de suas ações (coleta, conservação, documentação, etc.) são operacionalizadas com fim nelas próprias, sem que muitas vezes haja preocupação com o lugar que ocupam na integralidade do processo e, especialmente – o que é mais grave - com o uso social que ensejarão. Com frequência, é possível notar também setores/profissionais de museus que trabalham de maneira desarticulada, isolada em relação aos saberes dos demais setores/profissionais da instituição, bem como de forma alienada/ desinteressada/ descomprometida no que diz respeito às motivações/ expectativas/ características/ capital cultural dos diferentes segmentos de público visitante do museu, apostando na produção de discurso linear e unilateral. Isto demonstra, na prática, a dificuldade de se trabalhar a partir da perspectiva de museu como organismo dinâmico, integrado ao mundo e ao processo de disputas sociais em torno da cultura e das identidades, e entender o processo de musealização como ciclo interdisciplinar sinérgico, que integra e vincula diversas ações e tem como finalidade o uso social do patrimônio musealizado,

e, logo, supostamente compartilhado social e culturalmente.

Ponderar sobre isso nos leva a questionar em que medida os conhecimentos produzidos e articulados ao longo do processo de musealização dos museus contemporâneos seriam orientados a privilegiar a mediação com os valores e referenciais dos diferentes visitantes ou a inculcar no público a ideia de museu como organismo devotado àquilo que é arbitrariamente pré-estabelecido, inquestionável, indiscutível, permanente, trate-se da ciência, da arte, da história ou de outras formas de conhecer e interpretar o mundo, tal como o modelo iluminista. A operação característica e distintiva dos museus, a musealização, seria, hoje, majoritariamente orientada/conduzida de forma a explorar o potencial do museu como laboratório experimental voltado a processos de ressignificação crítica acerca da “poesia das coisas”, como aponta o debate entre os teóricos da Museologia, ou, ao contrário, de modo a inculcar e ratificar sua associação com a lógica subjacente à representação de templo e aquilo que é arbitrariamente consagrado como cultura, história, ciência, arte etc. por um dado grupo que detém os meios de tornar sua narrativa a voz dessas instituições e é capaz de determinar um único tipo de saber como o mais legítimo?

Conceber a musealização como processo que aproxima o museu à ideia de laboratório (Dicionário Enciclopédico de Museologia, 2011, p. 252) exige pensar nas informações decorrentes de suas operações como insumos que visam produzir mudanças, subsídios à dinâmica comunicacional, ferramentas para a mediação e não apenas conteúdos a serem homogeneamente assimilados e estocados pelos visitantes, de maneira mecânica e associal, privilegiadamente através de exposições. O horizonte descortinado por esta premissa indica a necessidade de superação do imaginário que associa e da prática que vincula as representações de museu e templo e, conseqüentemente, da ideia de que

cabe ao especialista formular uma mensagem fechada e cabe ao público pronta e homogeneamente assimilá-la por meio da visualização de um conjunto de objetos durante uma visita.

No bojo deste debate, nos interessa refletir sobre o museu como agente propulsor do processo de familiarização e interrogação com o/acerca do campo da arte, compreendendo-o como plataforma privilegiada para a formação e o exercício da sensibilidade e da apreciação crítica, estimulando modos de apreensão contextuais e reflexivos capazes de promover mudanças no cotidiano dos visitantes. Neste sentido, vale destacar que subjacente às ideias defendidas está o entendimento de que o papel desempenhado pelo museu se distingue do de outras instâncias que também expõem manifestações artísticas e/ou são intimamente ligadas ao campo da arte. Logo, considerando os diferentes papéis sociais das instâncias relacionadas ao campo da arte, concluímos que uma exposição em museu de arte deve ter predicados diferentes daqueles de uma mostra instalada numa galeria, Bienal ou salão de arte. Isto porque, o museu é espaço de dimensão educativa (compreendida no contexto da educação não-formal) que se constitui por meio de funções específicas: preservação, comunicação e pesquisa.

Tomar os museus de arte como objeto de análise requer reconhecer que hoje estes se apresentam sob os mais diferentes formatos e propostas, exprimindo aspectos da cultura local e global, prestando-se não apenas à preservação e difusão da memória relacionada ao campo da arte, mas também ao desenvolvimento de distintas competências por meio do contato com a arte. Muitos são os papéis e os usos sociais que os museus podem desempenhar e ensinar, a partir e para além da arte. Na contemporaneidade, os museus de arte são desafiados a exprimir a complexidade das questões e relações que envolvem o Homem, por meio da fruição estética, seja envolvendo objetos criados para ser objetos

de arte ou objetos criados para outros fins que são apropriados pelo modo de olhar artístico e ressignificados artisticamente. Assim sendo, é preciso que tal potencial de debate sobre linguagem artística e as articulações que vão além da arte seja considerado durante o processo de musealização, desde a ação de coleta, até a documentação, exposição e proposta educativa. Neste horizonte, é fundamental o reconhecimento e o fortalecimento da dimensão – compreendida como grau de potência e não condição dada - educativa, comunicacional e informacional dessas instituições.

Ao refletir sobre os novos museus de arte, suas exposições e a recepção estética, Gonçalves (2004, p. 66) cita que foi a partir dos anos 1970 que os governos de diferentes partes do Globo passaram a investir na construção ou requalificação desses espaços, imprimindo a estas instituições a condição de monumentos, “[...] ícones da modernização da sociedade, emblemas da identidade cultural urbana, lugar obrigatório para a frequência turística e de lazer e diversão para o cidadão”. Ponto de referência central para a cultura, os museus tornaram-se instâncias estratégicas para a manifestação, o encontro e as disputas de diferentes grupos sociais que desejam algo mais que vivenciar uma experiência reverencial nesses espaços. Hoje, já é possível esperar de uma visita ao museu de arte a oportunidade de vivenciar experiências de estudo, lazer, entretenimento, turismo, educação, debate, trocas culturais, socialização etc.

Isto posto, evidencia-se a necessidade de se refletir sobre os museus como instâncias que, ao desenvolverem seu trabalho sobre as coisas e sua capacidade narrativa e dimensão semiótica, abrem possibilidades múltiplas, fomentando experiências que não se estabelecem somente sobre a materialidade, o aspecto visual das coisas ou a apreensão de um conhecimento especializado, mas sobre a motivação e a habilidade dos sujeitos de promoverem ressignificações a partir de um

patrimônio de alguma maneira compartilhado social e culturalmente de acordo com critérios específicos e, por isto mesmo, passíveis de serem explicitados, discutidos, questionados e revistos. Assim, acreditamos que a experiência do público num museu de arte não deva ser restringida somente à visualização de objetos de arte, apreensão e interpretação individual e introspectiva de informações especializadas de/sobre arte pelo visitante, tal como abordado por Roque (2010) ao descrever o modelo de comunicação intramuseal¹. Mais além, deve se concentrar, sobretudo, no estabelecimento de uma vivência em que diferentes segmentos de público se sintam instigados a articular as informações da visita com aquilo que há de comum, compartilhado social e culturalmente, por isso comunicacional, com a motivação que o levou ao museu, aquele conhecimento que já dispunha anteriormente e aquelas conexões que estão na ordem do porvir, sejam decorrentes da experiência no museu ou de fora dele, no cotidiano.

Nesta perspectiva, Gonçalves (2004, p. 75) é enfática ao analisar que o trabalho a ser desenvolvido nos museus de arte não pode ser restrito somente aos conteúdos próprios, intrínsecos às obras de arte, como se estas manifestações do homem fossem apartadas do mundo e das relações que a geraram. É preciso ir além, trabalhar sobre os valores extrínsecos que deram origem a esses conteúdos, aos parâmetros curatoriais, à historiografia da arte, “[...] explicitar a realidade de que procedem” (Gonçalves, 2004, p. 75). Isto porque, conforme a autora destaca, as representações projetadas por uma exposição são resultado da forma de pensar, sentir e agir de um determinado momento histórico, numa determinada sociedade ou grupo de onde emergem os referenciais que dão origem à proposta expositiva e aos parâmetros de valorização e interpretação em jogo (Gonçalves, 2004, p. 76)

A partir dessas ideias, Gonçalves afirma ser preciso que o museu se torne não somente lugar do consumo da

arte, mas também espaço de interrogação crítica acerca da realidade:

O museu, enquanto instituição, pode tornar-se, portanto, não só lugar do consumo da arte mas também um espaço ideal para a criação de condições de conhecimento e entendimento crítico da cultura da arte, discutindo por que e para que ela se formula e como, a um só tempo, ela se mantém e se transforma. Cabe ao museu criar condições para que o público visitante das suas mostras perceba como se expressam nas obras os paradigmas de cada momento histórico ou artístico. (Gonçalves, 2004, p. 75)

O trecho em destaque da autora vai ao encontro daquilo que pretende a divulgação artística: que os museus possam ser espaços privilegiados para o entendimento crítico, a familiarização, a reflexão, o questionamento, o debate em torno daquilo que a autora chama de *cultura da arte*. Para isso, é preciso que tal disposição oriente a musealização, a fim de que os aspectos valorizados ao longo deste processo não sejam somente da ordem intrínseca e/ou material do objeto musealizado, mas também haja pesquisa e discussão a respeito das questões sociais, culturais e simbólicas imbricadas nos processos de seleção, estudo, articulação, apropriação etc. que acontecem no museu e fora dele, como pela academia, a crítica, a propaganda, a moda, os movimentos sociais, o mercado de arte etc.

Ao defender que o museu seja espaço não apenas para o contato com a obra de arte em si mesma, mas também para a compreensão crítica acerca da cultura da arte e seu sistema de valores, que atesta a categoria distintiva de bem artístico musealizado – afinal, nem todas as obras de arte e/ou manifestações artísticas são musealizadas, o que confere àquelas que passaram por este processo status diferenciado -, Gonçalves (2004)

abre caminho pra situarmos as exposições em museus de arte sob a lógica de narrativas construídas a partir de um conjunto de valores e saberes conjugados que não se restringem apenas aqueles investigativos sobre as linguagens artísticas.

Tal entendimento enseja reconhecermos que nos museus de arte, as exposições se configuram como um discurso conjugado de e sobre arte, o qual articula informações, leituras de artistas, paradigmas e postulados teóricos e críticos etc., que refletem escolhas, valores e ideologias dos formuladores da narrativa. O que ocorre, contudo, é que muitas vezes, conforme critica Martinez (2007), as exposições são encaradas por seus criadores como se não devessem apresentar indícios de que são narrativas ou proposições, como se não partissem do olhar de alguém (seja individual ou coletivo), mas, ao contrário, fossem produzidas por uma autoridade supra-objetiva. Tal atitude frente às exposições tende a reforçar a associação entre museus e templos, na medida em que despolitiza a ação narrativa como proposição de leitura que parte de referenciais situados e datados.

Para evitar esta postura ideológica de convencimento de uma autoridade supra-objetiva estruturante do discurso museológico sobre a arte, Gonçalves (2004) acredita ser importante que, ao realizar exposições, o museu não crie a ilusão de exprimir apenas conteúdos próprios, intrínsecos às obras de arte - pretensiosamente fechados - como se aquilo que promovesse a sua valorização diante de outras obras fosse única e exclusivamente de sua ordem intrínseca, sendo necessário deixar claro para o público as relações que a ela precedem ou dela implicam:

[...] as exposições partem de princípios postos em relevo pela curadoria, os quais se inserem em uma conjuntura de teorias que permeiam a leitura historiográfica da arte. Isso quer dizer que de uma exposição podem ser inferidos paradigmas de valores

para os comportamentos relativos ao fato artístico. No caso dos museus de arte, cabe-lhes, ter uma postura crítica em relação à problemática da identidade de valores em circulação no campo da arte e da sua história. (Gonçalves, 2004, p.75)

A necessidade dos museus de revelar as relações que precedem e implicam a arte em sua condição de materialização da linguagem artística e bem musealizado precisa, contudo, ser pautada numa responsabilidade ética e na atenção ao papel social cumprido pela instituição, no contexto em que se insere:

O museu de arte, como todo museu, tem a tarefa de possibilitar ao visitante um espaço para interrogar e se interrogar. E, embora sendo a dimensão crítica um pressuposto de sua prática, é fundamental considerar que, pela sua natureza institucional, o museu sempre intervirá no sentido da afirmação ou transformação de valores identitários. Evidencia-se, portanto, sua responsabilidade deontológica na promoção da cultura. (Gonçalves, 2004, p. 75)

Também Canclini (2003, p. 151), ao refletir sobre a democratização da cultura, pondera sobre o estudo da arte, que, embora não se restrinja aos museus, certamente os envolve. Segundo o autor, na contemporaneidade, analisar a arte já não deve ser mais apenas analisar as obras de arte em si, mas, especialmente, analisar “[...] as condições textuais e extratextuais, estéticas e sociais, em que a interação entre os membros do campo gera e renova o sentido”. Conforme exposto pelo autor, as obras são portadoras de significações intrínsecas (impressas por seus autores), mas, também, extrínsecas, aquelas que são arranjadas pelos estudos de diferentes épocas e ideologias de críticos e de historiadores da arte, por outros artistas,

pela mídia, pelo público, entre outros sujeitos sociais, e tudo isso conforma suas significações. Assim, é preciso considerar a *manifestação artística-coisa* em sua relação com os olhares que se lançam sobre ela e a tornam *manifestação artística-dispositivo técnico, social e semiótico* (Davallon, 2010) voltada à comunicação de valores compartilhados social e culturalmente. Nesta perspectiva, o papel que se confere ao museu é de construir as condições necessárias para motivar diferentes segmentos de público a interrogar criticamente a coisa para a partir disso fazer desvelar a “poesia da coisa”.

No entanto, se nos debruçarmos sobre o debate em torno das exposições que hoje acontecem nos museus de arte, chegaremos à conclusão de que os pontos trazidos à tona, pautados nos argumentos de Gonçalves (2004) e Canclini (2003), não são exatamente questões pacíficas e/ou amplamente aceitas/adotadas no campo da arte e dos museus, o que pode indicar a pertinência das críticas feitas por Hooper-Greenhill (2000) ao início deste item. A explicitação do conjunto de elementos, relações e critérios que tornam possível a produção de obras e sua valorização à categoria de bem musealizado, para além de seus aspectos materiais e formais intrínsecos, e até mesmo o estabelecimento de uma atitude crítica diante da obra de arte como materialização de uma teia de relações empreendidas pelo artista e o campo da arte, nem sempre é entendida como necessária ou desejável à dinâmica comunicacional a ser proposta entre museu e público. Ao contrário, o que se observa com frequência é a realização de exposições em museus em que a dimensão sociocultural da arte é esmaecida em detrimento da supervalorização de elementos formais que exigem razoável ou pleno domínio de códigos que nem sempre são compartilhados pela maior parte do público: nelas, pouco há de informações a respeito da obra e do contexto e argumento que a elevaram à categoria de bem musealizado, com a

justificativa de que tais elementos poderiam dirigir a interpretação do visitante, deslocando o foco de atenção do objeto para o contexto, conferindo à obra mera função acessória, portanto desvalorizando-a como linguagem artística.

Diante disto, é oportuno trazer à tona as questões que envolvem os principais modelos de exposição em museus de arte adotados nos dias atuais, na tentativa de buscar identificar por meio de seus principais objetivos e estratégias adotadas os modelos comunicacionais subjacentes às suas proposições. Considerando o espaço reduzido para nos aprofundarmos sobre este assunto neste texto, aqui procuraremos sintetizar tal discussão, apresentando apenas alguns pontos².

Entendendo que a exposição é um discurso social apoiado em um conhecimento instituído, dirigido a um público mais ou menos especializado, Gonçalves (2004, p. 57), defende que essa se constitui como mídia fundamental para a comunicação da arte e deve partir do princípio de que atua como ponto de encontro entre um promotor – museu, curador, artista etc. – e um público, logo integra uma ordem sociocultural em que existem valores compartilhados. Em vista disso, a autora (2004, p. 116) afirma ser possível identificar dois grandes modelos representativos de exposições em museus de arte durante o século XX, os quais podemos estender aos primeiros anos do século XXI.

Tais modelos indicam a proximidade com propostas comunicacionais distintas: um supervaloriza a qualidade formal das obras expostas, enquanto o outro supervaloriza a recepção dos visitantes. O primeiro modelo é chamado pela autora de *cenografia de paredes brancas*, mas pode ser encontrado na literatura também como *expografia moderna tradicional* (Polo, 2006) e/ou, em sua forma mais amplamente conhecida, pela expressão *cubo branco* (O'Doherty, 2002). Já o segundo modelo, difundido a partir do último quartel do século XX, Gonçalves (2004) chama de *cenografia dramatizada* e

reúne uma série de subcategorias, as quais não pretendemos nos ater, entendendo que o mais relevante no âmbito deste texto é o modelo infocomunicacional de fundo e não propriamente a forma que toma.

Antes de prosseguirmos com a conceituação de tais modelos, chamamos atenção para o uso que a autora faz da expressão *cenografia*, adotada para se referir ao:

[...] modo de criar uma atmosfera que se pensa ideal e representativa das situações envolvidas numa apresentação 'narrativa', uma ambientação construída para a ação, a apresentação de um discurso sobre a arte que colabora para promover a recepção estética e instigar a imaginação e o conhecimento sensível do que se apresenta ao visitante. (Gonçalves, 2004, p. 37)

A respeito da delimitação conceitual de tal expressão, Gonçalves entende o entorno arquitetônico como parte da cenografia da exposição e considera que a disposição das obras no espaço, o uso de luzes (artificiais ou a criação de efeitos a partir da iluminação natural), o emprego de cores nos painéis, a criação de um ambiente especial para a fruição e, mais recentemente, a incorporação de novas tecnologias são elementos que “funcionam como recursos de qualidade semântica, os quais conduzem estrategicamente à mensagem estética projetada pela mostra” (Gonçalves, 2004, p. 35). Atenta à recepção da arte, Gonçalves (2004, p.36-37) acredita que estes recursos cenográficos são capazes de criar estratégias que funcionam como chaves para a produção de sentidos por parte dos visitantes, promovendo condições intertextuais para proporcionar a comunicação da arte de maneira a condicionar o efeito estético. Assim, a autora acredita que é por meio da cenografia que

[...] se cumpre a função primordial da exposição, que é a de aproximar o objeto mostrado e o visitante. A estrutura de apresentação da mostra torna-se o canal para a realização do encontro vivo com a obra de arte, para a vivência estética, para o diálogo com a arte, sendo, portanto, condição decisiva do seu processo comunicativo. (Gonçalves, 2004, p. 35)

Os argumentos de Gonçalves (2004) convergem para ideia de que, antes mesmo do visitante ter exclusivamente contato visual com as obras de arte em exposição, sua primeira relação é estabelecida com o espaço e os efeitos de sentidos que este é capaz de provocar. Neste ensejo, destacamos as ponderações de Davallon (2010, p. 25), para quem o universo proposto pela exposição é sempre mediado pela relação perceptual e corporal do visitante com os objetos e com o espaço que organiza e disponibiliza seu acesso. Portanto, a construção do espaço simbólico da exposição é fundamental como estratégia comunicacional de compartilhamento de sentidos, influenciando a sensibilidade dos sujeitos.

Infere-se, desta maneira, que as operações sobre o espaço são chave para a consecução do trabalho de musealização, especialmente em sua etapa comunicacional, já que o espaço artificialmente criado para promover o acesso à “poesia das coisas” atua como elemento de mediação entre visitante, acervo e proposta expositiva. Isto posto, cumpre retomar os modelos expográficos de arte mais representativos, conforme identifica Gonçalves, entendendo-os como modos de construção do dispositivo artificialmente criado para atuar na comunicação dos sentidos da arte, tomando diferentes segmentos de público como referência.

A *cenografia de paredes brancas* ou *cubo branco* tem como um de seus principais princípios plásticos a anulação do fundo para destaque do objeto exposto.

Surgiu, no segundo quartel do século XX, como tentativa moderna de contraposição ao modelo de exposição que preponderou até início do século XX, o qual preenchia quase todos os espaços das galerias com obras expostas nas paredes de cima a baixo, desfavorecendo a apreciação individualizada e livre de interferências visuais adjacentes, herdeiro dos gabinetes de curiosidades.

Brian O'Doherty (2002, p. 4), autor do célebre livro *No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte*, caracteriza a lógica do *cubo branco* como tentativa de construção de espaço expositivo em que a arte seja capaz de assumir “vida própria”, sendo supervalorizada sua autonomia como linguagem. Infere-se daí a lógica de que a obra de arte teria certa autonomia para falar ao público, independentemente do contexto de recepção. Em vista disso, as obras deveriam ser os únicos elementos a sobressair no recinto:

A galeria é construída de acordo com preceitos tão rigorosos quanto os da construção de uma igreja medieval. O mundo exterior não deve entrar, de modo que as janelas geralmente são lacradas. As paredes são pintadas de branco. O teto torna-se a fonte de luz. O chão de madeira é polido, para que você provoque estalidos austeros ao andar, ou acarpetado, para que você ande sem ruído. A arte é livre, como se dizia, ‘para assumir vida própria’. Uma mesa discreta talvez seja a única mobília. Nesse ambiente, um cinzeiro de pé torna-se quase um objeto sagrado, da mesma maneira que uma mangueira de incêndio num museu moderno não se parece com uma mangueira de incêndio, mas como uma charada artística. (O’Doherty, 2002, p. 4)

Ainda de acordo com Brian O’Doherty (2002, p. 4), o *cubo branco* é construído a partir de preceitos rigorosos e o espaço criado para exposição – “sem sombras, branco, limpo, artificial” - é consagrado à tecnologia da

estética, onde o tempo parece não existir. Não à toa, a iluminação é artificial e difusa, ficando difícil distinguir dia ou noite já que as janelas, preferencialmente, devem ser cobertas por painéis. Em vista de tais características e, especialmente, da questão luminotécnica, Costa (2012, p. 72) faz associação entre museus que adotam este modelo expográfico e *shoppings centers*: passíveis de serem instalados em qualquer lugar a partir de uma lógica pré-fabricada, tendo a iluminação artificial como recurso fundamental para criar a ilusão de dia contínuo e eterno, como templos dedicados ao consumo da arte e ao consumo de bens materiais.

O'Doherty (2002, p. 3) ainda descreve o *cubo branco* como galeria cujos preceitos pretendiam torná-lo modelo ideal para exposições de obras de arte, uma câmara de estética única e universal, como um templo dedicado à autonomia da arte suscetível de instalação em diferentes lugares. O *cubo branco* atuaria de modo a isolar a obra de arte de toda e qualquer "interferência" do exterior, do mundo cotidiano e de suas relações, devendo se configurar como espaço de contemplação e reverência da arte a partir do contato quase exclusivo entre observador e obra. Percebe-se, desta maneira, que o modelo comunicacional adotado pela lógica do *cubo branco* ratifica a associação entre museu e espaço de reverência introspectiva, templo, configurando proposição de apreciação estética auto-centrada, descontextualizada do cotidiano de diferentes segmentos de público e das operações capazes de conceber e promover o discurso expositivo. Neste sentido, vale retomar a crítica de Martinez (2007) a respeito de exposições que pretendem se mostrar como concebidas por autoridades supra-objetivas, as quais tem nos especialistas seus fiéis e inquestionáveis representantes.

De uma perspectiva que parte da análise da comunicação em museus de arte, Roque (2012, p. 80-81) comenta o *cubo branco* a partir das soluções dadas às ferramentas de mediação. De acordo com a autora, o

conjunto de elementos da exposição (textos, legendas, elementos da arquitetura do edifício e equipamentos infraestruturais, iluminação, suportes, disposição espacial do acervo) deve ser projetado de maneira a evitar estímulos visuais e informacionais que possam ser capazes de distrair os visitantes da contemplação reverencial em torno das formas criadas como expressão de linguagem. Conforme a autora descreve (2012, p. 80-81), os elementos que não são exclusivamente relacionados às formas das obras são compreendidos como fatores que atrapalhariam a apreciação. Tal entendimento parte da premissa de que todas as obras são capazes de revelar sua “poesia” de maneira autônoma a todo e qualquer visitante que esteja disposto a tal, o que passou a ser contestado por inúmeros autores a partir da década de 1980 e da sistematização de estudos de público.

Para Lorente (2011, p. 125), o modelo proposto pela expografia moderna não convida ao diálogo ou à discussão com possíveis acompanhantes, mas a um trajeto silencioso, individual e de contemplação reverencial, como um templo de peregrinação rumo à revelação da arte moderna. Percebemos, assim, que tal modelo expográfico não se configura a partir de um horizonte inclusivo, preocupado e atento em construir alternativas, para a linguagem museológica, que visem tornar o discurso de/sobre arte acessível ou inteligível para aqueles que não são familiarizados com os referenciais, critérios e linguagens do campo artístico e para quem o objeto de arte não “fala” por si só. Nesta perspectiva, Lorente afirma que este museu não convida ao debate, à socialização, à promoção de conexões com a vida e o cotidiano dos visitantes, às disputas de sentidos em jogo na cultura, mas a assertivas definidoras do sentido da arte, como um catecismo evangelizador.

A indução, por meio da expografia, de que o visitante tenha que vivenciar a experiência no museu de arte de acordo com um agir contido, individual,

introspectivo e preocupado com a absorção de informações especializadas como única ou correta forma de apreensão do sentido da arte acaba por reforçar o arquétipo de museu iluminista criticado por Hooper-Greenhill (2000). Torna-se, deste modo, um museu coercivo e regulador de comportamentos, tal como sublinha Roque (2010) ao descrever o *modelo incomunicante* de museu. Não se constituiu, portanto, como meio de comunicação, mas como meio de dominação e auto-legitimação.

Estas entre outras caracterizações do modelo comunicacional mais frequentemente adotado em museus de arte nos permitem elencar pontos críticos, os quais nos instigam a pensar em alternativas: a ideia de que somente o especialista/curador/museu é detentor de um saber (supremacia do saber especializado); a desconsideração de que o capital cultural (Bourdieu; Darbel, 2003) e o contexto do visitante e da visita (Falk; Dierking, 2006) sejam capazes de influenciar as formas diferenciadas de apropriação do espaço e produção de sentidos, a partir do contato com as obras; o desprezo pelas qualidades extrínsecas da obra como elementos capazes de subsidiar a dinâmica comunicacional e alterar os sentidos atribuídos; a não consideração de que a comunicação é um processo que se constitui a partir do compartilhamento de códigos comuns entre os integrantes da dinâmica, e que por isso é preciso esforço do museu para utilizar referenciais de diferentes segmentos de público para o cumprimento de seu papel social; a premissa de que o museu é espaço público e que, portanto, deve desenvolver seu trabalho de modo a envolver diferentes segmentos de público, numa perspectiva inclusiva; etc.

Neste museu, o público não familiarizado com a cultura da arte e seu sistema de valores, referenciais, linguagens, tende a viver dinâmica comunicacional alheia aos sentidos compartilhados por curadores, visitantes familiarizados, artistas, críticos e teóricos que costumam

ter seu conhecimento especializado valorizado. No contexto de exposições empreendidas sob a lógica de tal modelo, a etapa comunicacional da musealização baseia-se no conhecimento do especialista, o qual deve ser transmitido ao público em sua acepção genérica. Consequência comum disso são exposições que, visando aproximar o público não familiarizado com a cultura da arte, aderem a profissionais reconhecidos como guias, mediadores ou arte-educadores, os quais, nestes casos, atuam como personagens dedicados à tradução ou a demonstração de pistas simbólicas, reduzindo o potencial educativo destes profissionais em virtude da condição incomunicante da exposição em relação a esses visitantes.

Em contraposição a tal modelo comunicacional de museu, desponta, no último quartel do século XX, no rol das mudanças trazidas pelos movimentos sociais e pela mudança do papel social dos museus, aquilo que Gonçalves (2004) denomina *cenografia dramatizada*, que encontra ressonância naquele modelo comunicacional que Roque chama de intermuseal³. Tal modelo de exposição surge com o intuito de, por meio de distintos recursos comunicacionais possíveis, inserir ferramentas de mediação nas exposições a fim de valorizar a recepção do visitante, tornando-o sujeito da dinâmica comunicacional proposta pelos museus. Para Gonçalves (2004, p. 116), a adoção desta cenografia parte da ideia de que a exposição de arte pode ser mediada por contextualização e uma comunicação impactante. Ainda de acordo com a autora, quando as exposições são pensadas para atuar efetivamente como meios de comunicação, é preciso que haja o reconhecimento de que o objeto, em si mesmo, pode não ser suficiente para remeter a maior parte do público aos valores trabalhados na mostra. Isto, no entanto, não significa desvalorizá-lo como objeto de arte, mas, conforme sugerem as ponderações de Roque (2010), é possível valorizá-lo como bem cultural coletivo, passível de apropriação

simbólica por leituras que podem articular também aspectos artísticos, culturais, sociais etc. Por isso, passa-se a promover exposições que, para além das obras, lançam mão de outros elementos, como cores, textos, cenários, sons, vídeos, legendas expandidas, textos com linguagem mais informal e com apresentação e explicação de conceitos, até mais recentemente recursos tecnológicos e/ou sensoriais etc., na tentativa de provocar os diferentes visitantes a realizarem conexões a partir da apropriação das ferramentas de mediação e referenciais que melhor se adequem ao seu modo de produzir conhecimento e/ou motivação.

Conforme situa Gonçalves (2004, p. 78), o surgimento de tal modelo comunicacional aplicado aos museus de arte teria sido inspirado pelos estudos da recepção estética, a qual consiste em “tipo de indagação em torno da obra de arte que tematiza o receptor, o leitor, o observador como parte fundamental da práxis da arte” (2004, p. 83). No que diz respeito às contribuições atuais de tais estudos para as exposições de arte, Gonçalves acredita que põem em relevo a dimensão sociocultural da arte, entendendo que a comunicação da arte é um processo cultural.

além de reconhecer a importância da análise formal do produto artístico, vai pressupor e valorizar analiticamente as mediações críticas – sejam históricas, psicológicas, antropológicas ou sociológicas – que atuam na circulação da arte, na formação do seu sentido e das significações culturais” (Gonçalves, 2004, 86-87)

Além disso, a autora acredita que tais estudos apontam para a ideia de que a visita a um museu de arte configura-se como experiência social que tem “repercussão sobre o universo afetivo do visitante e em sua aprendizagem, aqui entendida como reificação de conhecimentos e sentimentos. A recepção estética que

ocorre na visitação resulta de vivências anteriores relacionadas com a história pessoal dos visitantes” (Gonçalves, 2004, p. 91).

Gonçalves (2004, p. 16) defende, ainda, que, ao entrar numa exposição,   fundamental que o visitante reconheça que os objetos ali presentes são representantes de um mundo dotado de sentido, com um fundamento social, ao qual ele (o visitante) faz parte e é capaz de acessar mediante a experiência de visita. A partir disso, infere-se a relevância do museu trabalhar sobre referenciais e sistema de códigos que apresente aspectos comuns com os contextos de produção de sentidos de diferentes segmentos de público. As exposições funcionariam, assim, como meios de ativação dos sentidos em circulação num dado contexto, de modo a suscitar atitudes críticas, interrogativas e imaginativas diante das coisas com vista à sua ressignificação. Favoreceriam, deste modo, não apenas o exercício da sensibilidade, mas, também, a sua formação e florescimento.

Para tal, muito mais que exclusivamente reunir e disponibilizar num espaço organizado obras de arte e informações especializadas para apreciação e apreensão pública, os museus, por meio das exposições, precisam construir alternativas para estimular a articulação de diferentes sentidos atribuídos às obras, sejam por seus autores, mas também pela leitura de estudiosos especialistas, movimentos sociais, m dia, outros visitantes etc. Faz-se fundamental, assim, que o museu se abra   polissemia interpretativa como desafio a sua capacidade crítica e imaginativa de construção e reconstrução da “poesia das coisas”, tomando como referencial ferramentas de mediação que possibilitem o acesso de diferentes segmentos de público ao universo proposto pelas narrativas plurais. Vale citar, neste ponto, que os estudos da Informação em Arte nos possibilitam encontrar alternativas para isso, assim como o fortalecimento dos museus de arte como sistemas de

informação em arte fornecem subsídios para a viabilização de tais expectativas em torno do papel dessas instituições.

Nesta perspectiva, cabe citar alguns exemplos de exposições em museus de arte apresentados por Lorente (2011, p. 128-129), que procuram atuar neste horizonte plural e inclusivo: exposições que configuram-se a partir de temas de interesse comum em diferentes momentos da história da humanidade, reunindo diferentes técnicas, materiais, paradigmas existenciais, valores não somente dos autores das obras, mas também dos critérios de valorização vigentes à época; exposições que partem de interrogações, questionamentos sociais, presentes nas mais diferentes manifestações do pensar e agir humanos, que são apropriados pelas linguagens artísticas como pontos de partida e inspiração; articulação, por meio da apresentação em textos, legendas, subtítulos, vídeos, aplicativos, performances etc. dos múltiplos sentidos atribuídos às obras e das motivações que inspiraram seus autores a produzirem-nas; exposições que interpelam sobre temas controversos, desde política, até sexo, religião, violência etc.; exposições que acontecem numa mesma instituição que se estruturam a partir de critérios de valorização advindos de diferentes tipos de saberes, reforçando seu entendimento como narrativa propositiva, não fixa ou dogmática; etc.

Observa-se, com base nesses exemplos, transformações que superam questões de ordem técnica e/ou de formato, e indicam mudanças expressivas no que diz respeito ao que objetivam exposições em museus de arte, implicando em alterações na atitude diante de ler e se apropriar simbolicamente da arte. Exposições de arte são destinadas à possibilidade de leitura da arte ou à possibilidade de leitura da arte com vista à transformação dos sujeitos? A atitude reverencial e contemplativa diante de algo que é oriundo de um momento de sublimação do artista - o objeto de arte -, captado em sua essência apenas por especialistas e familiarizados com a cultura

da arte, passa a ser deslocada para a emergência de uma atitude crítica, participativa, interrogativa, comunicativa diante da manifestação e da materialização, por meio de um sistema mais ou menos organizado de códigos – linguagem artística - de um processo social e culturalmente originado do pensar e agir humanos, passível de ser apreendido de múltiplas maneiras, a depender do foco de leitura que se propõem.

A partir disso, as exposições tornam-se proposições de leitura, compartilhamento de sentidos possíveis que não são fixos ou fechados, mas diretamente vinculados às lentes que se usa para promover a leitura. Cai por terra a ideia de exposição em museus de arte como enigmas indecifráveis para aqueles segmentos de público que não são familiarizados com a linguagem artística e a linguagem dos museus de arte. Neste cenário, a formação de equipes interdisciplinares capazes de promover releituras constantes, provocando o espírito inclusivo dos museus faz-se essencial, embora com a consciência de que sejam propositoras de narrativas e não definidoras de significações. Conformam-se, assim, as bases para a possibilidade de formulação de exposições voltadas à divulgação artística, com vista à formação e o exercício da sensibilidade, entendidas a partir da perspectiva de veicular informações de/sobre arte “[...] a público não familiarizado com os valores, referenciais e princípios do universo artístico, com vista a sua instrumentalização no que se refere aos códigos mínimos necessários à fruição da arte” (Moraes, 2014, p. 152).

Como podemos notar, tal mudança na maneira de conceber a exposição em museus de arte, provocando e acolhendo transformações na atitude do visitante diante da proposição narrativa requer metamorfoses nas bases sobre as quais se assentam os museus e o processo de musealização. Isto porque, parte da premissa de que o sentido de um objeto não é previamente dado, fixo, passível de ser pesquisado e registrado uma única vez,

de acordo com o saber de um especialista, mas é construído ao longo do tempo, na articulação de saberes e apropriações simbólicas em contextos diferenciados. Isto implica em considerar que a “poesia das coisas” não é fixa, mas atribuída conforme as permanentes ressignificações pelas quais as coisas passam ao longo de sua trajetória, na qualidade de objeto de uso original e bem musealizado.

Neste horizonte descortinado pela possibilidade dos museus de arte reinventarem suas aspirações e seu papel na sociedade, retomamos o ponto de partida deste texto. De acordo com Hooper-Greenhill (2000, p. 18), é preciso que os museus de arte e suas equipes avancem em relação ao modelo iluminista, superando-o, e estabelecendo desafios que se sustentem nas demandas e expectativas da contemporaneidade. Segundo a autora, tais desafios, independentemente das coleções serem de obras clássicas, modernas, contemporâneas, de um ou outro estilo, uma ou outra linguagem, se concentrariam em duas áreas, as quais conformariam sua identidade e questionariam o modelo autoritário, informativo e auto-centrado: o primeiro deles estaria relacionado aos parâmetros de produção da narrativa museológica e à possibilidade de representação de voz de diferentes segmentos da sociedade no museu – quem produz a voz do museu, o que pretende dizer, e qual é seu lugar de fala -; e o segundo referir-se-ia às múltiplas possibilidades interpretativas e à necessária motivação de produção de sentidos sobre a experiência, considerando-se diferentes fatores de ordem cultural, social e educacional. O desejo e o esforço de enfrentar tais desafios representariam fortes indícios de mudanças de um museu informativo, autoritário e auto-centrado em direção a um museu relacional, capaz de efetivamente produzir mudanças nos visitantes e motivar múltiplas ressignificações em torno do patrimônio, contribuindo para sua valorização.

Para tal, muito mais que exclusivamente reunir e disponibilizar num espaço organizado obras de arte e informações técnicas especializadas para apreciação e apreensão pública, os museus, por meio das exposições, precisam construir alternativas para estimular a articulação de diferentes sentidos atribuídos às obras, sejam por seus autores, mas também pela leitura de estudiosos especialistas, movimentos sociais, mídia, outros visitantes etc. Faz-se fundamental, assim, que o museu se abra à polissemia interpretativa como desafio a sua capacidade crítica e imaginativa de construção e reconstrução da “poesia das coisas”, tomando como referencial ferramentas de mediação que possibilitem o acesso de diferentes segmentos de público ao universo proposto pelas narrativas plurais, assim como a sua interação. Vale citar, neste ponto, que os estudos da Informação em Arte nos possibilitam encontrar alternativas para isso, assim como o fortalecimento dos museus de arte como sistemas de informação em arte fornecem subsídios para a viabilização de tais expectativas em torno do papel dessas instituições.

Notas

¹ De acordo com Roque (2010, p. 58), a *comunicação intramuseal* se configura conforme o seguinte: “o museu processa uma discussão interna, reflexiva, confinada à equipa que organiza e elabora o discurso expositivo, sem atender às exigências e expectativas do público, nem aguardar a respectiva reação para reformular a mensagem”. No outro polo, cada visitante constrói o seu próprio entendimento sobre o exposto, a partir de suas interpretações, mas faz isso de forma privada, individual, sem que haja compromisso ou expectativa por interação e pelo compartilhamento de sentidos coletivamente

negociados e construídos em torno da ressignificação do patrimônio. Neste modelo, frequentemente adotado em museus de arte, museu e visitante mantêm monólogos introspectivos e autônomos. A exposição não representa, portanto, a possibilidade de encontro, diálogo, compartilhamento, negociação e intercâmbio de valores. Tal modelo de comunicação é instaurado quando existe a compreensão de que o objeto e a ação do grupo de especialistas que organiza a exposição sobre o objeto devam ser os protagonistas do processo comunicacional, definidores do significado maior e legítimo da exposição, em detrimento da fruição do público, que se concentra em operações interpretativas individuais e introspectivas.

² A discussão é aprofundada no capítulo 4 da tese que deu origem ao presente trabalho: MORAES, Julia Nolasco Leitão de. **Museu, informação artística e “poesia das coisas”: a divulgação artística em museus de arte**. 2014. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – UFRJ/IBICT, Rio de Janeiro. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.

³ De acordo com Roque (2010, p. 61), inspirado na ideia de que o indivíduo é sempre ativo em seu meio, respondendo aos estímulos externos e agindo sobre eles a partir do conjunto de experiências vividas previamente e de suas motivações, tal modelo parte da premissa de que “a função comunicativa do museu apenas se cumpre com a participação ativa do público destinatário”, o que implica no investimento dos museus na elaboração de discursos pautados em códigos, assuntos e abordagens inteligíveis e acessíveis a públicos heterogêneos e no reconhecimento de que as possibilidades interpretativas são muitas.

Referências

Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain. **O amor pela arte – os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: EDUSP, 2003

- García Canclini, Néstor. **Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade**. São Paulo: EDUSP, 2003.
- Davallon, Jean. Comunicação e Sociedade: pensar a concepção da exposição. In: **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo**. Benchetrit, Sarah; Zamorano, Rafael Bezerra; MAGALHÃES, Aline
- Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.
- Dictionnaire encyclopédique de muséologie**. Desvallées, André; Mairesse, François (Org). Paris: Armand Colin, 2011
- Falk, John H.; Dierking, Lynn D.; Addams, Mariana. Living in a Learning Society: Museums and free choice learning. In: MACDONALD, Sharon (Org.). **A Companion to Museum Studies**. Blackwell Publishing, 2006.
- Gonçalves, Lisbeth Rebollo Gonçalves. **Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX**. São Paulo, 2004.
- Hooper-Greenhill, Eilean. Changing Values in the Art Museum: rethinking communication and learning. **International Journal of Heritage Studies**, v. 6, n.1, 2000.
- Lorente, Jesús Pedro. El fin del canon moderno y la instauración de otros discursos. **Museo y território**. v. 4, 2011.
- Moraes, Julia Nolasco Leitão de. **Museu, informação artística e “poesia das coisas”: a divulgação artística em museus de arte**. 2014. Tese (Doutorado em Ciência da Informação) – UFRJ/IBICT, Rio de Janeiro. Orientadora: Lena Vania Ribeiro Pinheiro.
- O'Doherty, Brian. **No interior do cubo branco: a ideologia do espaço da arte**. São Paulo: Martins Fontes, 2002.

- Polo, Maria Violeta. **Estudos sobre expografia: quatro exposições paulistas do século XX.** 2006. Dissertação (Mestrado em Artes) – USP, São Paulo.
- Roque, Maria Isabel Rocha. Comunicação no museu. In: **Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo.** Benchetrit, Sarah; Zamorano, Rafael Bezerra; Magalhães, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.
- Roque, Maria Isabel Rocha. O museu de arte perante o desafio da memória. **Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi Ciências Humanas**, v.7, n.1, 2012.

A vida e o museu na trajetória de uma instituição científica de saúde

Carlos Vitor Silveira de Souza e Nilson Alves de Moraes

PPG-PMUS - UNIRIO/MAST

carlosvitorsds@hotmail.com

nilsonmoraes@gmail.com

RESUMO

O texto, escrito para participar dos debates no XXII Encontro Regional do ICOFOMLAM (Tema 2), pretende reunir e discutir as experiências museológicas ocorridas na FIOCRUZ, desde o seu processo de formação. Nossa pesquisa busca explicar e discutir as transformações ocorridas no espaço das duas últimas décadas e a atuação da museologia na instituição considerando os seus compromissos com a Saúde e com a Reforma Sanitária no Brasil. Analisamos os valores e sistemas de crenças foram utilizados na opção por um caminho museológico e como os museólogos intervieram e conviveram com tal situação. Estudamos as representações, memória institucional, discursos e poder de quem faz o museu e a museologia na FIOCRUZ, através dos contextos internos e externos (aos museus) que conformaram a acepção atual do Museu da Vida. Apresentaremos o processo de criação e trajetória das iniciativas Museológicas da FIOCRUZ as disputas e relações de poder que estão presentes no cotidiano do Museu, abordando a atuação da Museologia e dos seus profissionais museólogos de formação do Museu da Vida, os discursos e a importância do Museu da Vida no contexto institucional.

Palavras Chave: Museu; Instituição de Saúde; Museologia; Ciência

Apresentando o Tema

O museu é parte constituinte das instituições de ciência no Brasil desde o século XIX. O museu nas instituições de produção do conhecimento era preocupação nos meios acadêmicos europeus de conhecer e promover os debates teóricos e filosóficos dentro das universidades. Antes de ser um espaço de análise e reflexão, ele pretendia produzir visibilidade do conhecimento e da própria instituição.

Na América Latina, os museus de ciência e de instituições de ciência surgiram depois do 1800. Ao longo de dois séculos destes museus em instituições de ciência suas funções foram modificadas. Inicialmente eles possuíam uma preocupação de legitimar a produção e o conhecimento institucional. Nos dias atuais, ele é parte da preocupação na criação de um canal de comunicação entre pesquisadores, sociedade, academia, universidade, instituições de pesquisa, países e áreas científicas.

Na trajetória histórica da Fundação Instituto Oswaldo Cruz, a principal instituição de pesquisa no campo da saúde no Brasil, o museu é uma constante. Apresentar e analisar as diversas experiências museológicas ocorridas na FIOCRUZ, desde o seu processo de formação não é uma tarefa simples.

O Museu da FIOCRUZ foi pensado na constituição da instituição. Neste sentido, o Museu estará sujeito às diferentes influências do campo museológico e estará articulado e relacionado aos diferentes contextos e conjunturas que marcam e influenciam a instituição ou a saúde. O Museu da Vida parte de uma iniciativa de cientistas humanos e sociais, resultado de esforço em discutir o tema da vida, da história da ciência e das instituições de saúde no Brasil.

Nossa pesquisa busca explicar e discutir as transformações ocorridas no espaço das duas últimas décadas e a atuação da museologia na FIOCRUZ. Trata-se de uma conjuntura em que se pretende promover um

processo de democratização das instituições e de universalização do Sistema de Saúde. Como os valores e sistemas de crenças foram utilizados na opção por um caminho museológico e como os museólogos intervieram e conviveram com tal situação.

Esta pesquisa, em fase de conclusão, fundamenta-se em diálogos das ciências do campo da saúde com a História, a Museologia e as Ciências Sociais. Preocupados com a constituição do campo da museologia nas instituições de ciência pretendemos estudar as representações, memória institucional, discursos e jogos de poder e hegemonia de quem faz o museu e a museologia na FIOCRUZ, através dos contextos internos e externos (aos museus) que conformaram a aceitação atual do Museu da Vida.

Apresentaremos o processo de criação e trajetória das iniciativas Museológicas da FIOCRUZ; entender os domínios de disputas e relações de poder que estão presentes no cotidiano do Museu, abordando a atuação da Museologia e dos seus profissionais museólogos de formação dentro do Museu da Vida; e discutir a conjuntura atual do Museu da Vida e sua relação com a representação e discursos e o peso/importância do Museu da Vida no contexto institucional. Uma estrutura museológica que se estabeleceu como um Museu de Ciência e Tecnologia, dedicado à área da saúde e pretendemos identificar que ideia de Museu está presente na criação deste museu.

1 Um reencontro entre a ciência e a sociedade

O debate sobre o museu e suas relações com a nacionalidade, as instituições, eventos com implicações sociais e as instituições suscitam debates e exigem reflexões que implicam em revisões teóricas e metodológicas. Elas são sensíveis a processos conjunturais. Partimos da ideia que considera questões relativas à representação cultural, histórica e o discurso

nacional. Portanto, o debate sobre as origens histórias ou mitológicas dos museus e seus desdobramentos se tornou uma questão consolidada a partir dos anos 1980. Este debate está presente e influencia nas literaturas que analisam diversos aspectos e possibilidades relativas a estas Instituições. Este debate parece justificar a existência de um campo, esta questão –entretanto – não é consensual. A constituição de um campo simbólico, profissional ou científico se produz nas lutas e nos embates que um tempo e concepções distintas parecem urgentes para demandas de diferentes grupos e interesses. No âmbito limítrofe da pesquisa apresentada, interessará aqui o recorte temporal entre fins do século XIX e fins do século XX, período em que se encontram as bases para o entendimento da atual configuração do Museu da Vida (MV) da Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ).

A criação do Museu da Vida é recente, aquilo que a justifica é resultado de tensões e discursos construídos ao longo de décadas e de uma visão de mundo e de ciência que retoma um debate e um modo de compreender o tema a partir do século XIX. Na instituição estudada, o Museu da Vida não é o primeiro Museu de sua História. Do ponto de vista de nossa pesquisa, compreendemos que na FIOCRUZ, não houve vários museus e sim um Museu que ao longo dos tempos, atores e projetos, foi tendo sua estrutura transformada de acordo com as necessidades e grupos hegemônicos de poder que atuaram dentro da instituição, sendo o Museu da Vida a última expressão, até o momento, instaurada de representação museológica do patrimônio, histórico, técnico e científico da FIOCRUZ.

A presente discussão trás os resultados parciais obtidos em pesquisa² desenvolvida sobre a relação entre a Instituição Museu e a Fundação Oswaldo Cruz (FIOCRUZ), relação hoje estabelecida pelo Museu da Vida (MV). Do ponto de vista da nossa pesquisa, compreendemos que a ideia e existência de Museu estão

presentes, de forma institucionalizada na Fiocruz, desde os seus primórdios e ao longo do tempo, atores e projetos foi tendo sua estrutura transformada de acordo com as necessidades, modelos e grupos hegemônicos que atuaram dentro da instituição, sendo o Museu da Vida a última expressão, até o momento, instaurada de representação museológica do patrimônio, histórico, técnico e científico da FIOCRUZ.

Isto é, o museu da vida possui uma história que antecede a sua criação, é o terceiro momento de um processo que busca relacionar uma instituição de produção de conhecimento científico em saúde com práticas e saberes museológicos. Nesse sentido, buscaremos apresentar as formas que o Museu vem assumindo na FIOCRUZ. Trataremos também da própria contextualização da instituição – que gera o museu – no discurso museológico, característica presente nas experiências anteriores ao Museu da Vida e que perde boa parte da sua relevância a partir dele.

O desenvolvimento deste trabalho está orientado por uma pesquisa bibliográfica e documental realizadas em âmbito interno da FIOCRUZ, o que justifica o texto apresentado, fundamentado através dessas fontes. Estudamos o Museu na FIOCRUZ como referência de um Museu de Ciência para uma instituição de saúde, que possui caráter nacional e está localizada na cidade do Rio de Janeiro.

2 – Um Museu para os pares e convidados

Até finais do século XIX, os Museus de História Natural se constituíram lócus privilegiado para a pesquisa empírica. Agindo em conformidade com um modelo científico que se apresenta no século XIX no mundo ocidental eles participam de uma tradição e de um modo de fazer científico reconhecido em sua época. No Brasil, instituições como o Museu Nacional, o Museu Paulista e Emílio Goeld, tornaram-se modelos emblemáticos nas

pesquisas de Biologia, Zoologia, Botânica, Geologia, Antropologia e suas respectivas áreas de atuação. Processo esse que acontece num momento em que não existiam políticas públicas de Estado para pavimentar este percurso.

Essa relação entre museu e pesquisa empírica começa a declinar principalmente a partir do momento em que a especialização do conhecimento se estabelece e novos modelos tidos como mais adequados para a pesquisa científica começam a despontar em todo mundo.

Aos museus onde “não mais se pesquisa”, isto é, nos quais já não se realizam estudos experimentais, as especialidades científicas de ponta da transição do século, particularmente no campo da microbiologia no país, porque essas já possuíam outros loci institucionais, restou continuar a armazenar coleções e abrigar especialidades consideradas então não prioritárias, tais como Antropologia, Etnografia, Paleontologia, História Natural, agora reduzida à Botânica e principalmente à Zoologia, já que, como afirmamos, Botânica, Biologia, Geologia e Mineralogia passaram a dispor de seus próprios espaços institucionais já consolidados (Lopes, 1997, p. 335).

Espaços esses compreendidos pelos Institutos de Pesquisas e laboratórios já criados com ênfase nas suas especialidades. No campo da saúde esses institutos se diversificaram e se espalharam principalmente com os avanços obtidos pelo desenvolvimento de uma ciência então emergente: a microbiologia, voltada aos estudos de agentes microbiológicos causadores de grandes epidemias que afetavam não só as pessoas, mas também o próprio desenvolvimento e “progresso” dos centros e de suas periferias.

Durante esse período, várias foram as iniciativas de criação de Institutos de Pesquisas em saúde por todo o mundo, dentre eles do Instituto Soroterápico Federal, atual Fiocruz, cuja motivação para criação foi a crescente e rápida forma com que a peste bubônica reascendia. Também conhecida por peste negra, a doença que já havia causado uma grande epidemia na Idade Média, se espalhava por todo o mundo naquele momento. Olympio da Fonseca Filho (1974, p. 24) coloca que “vinda do Rio da Prata, atingiu a cidade de Santos em 1899 e o Rio de Janeiro em 1900”. O único método terapêutico eficaz para o tratamento da doença era o soro antipestoso produzido somente pelo Instituto Pasteur à época, que não conseguia atender toda a demanda necessária “o que forçou o governo brasileiro a fundar o Instituto Soroterápico Federal, logo chamado de Instituto de Manguinhos”.

Uma prática que comum entre os cientistas nas suas pesquisas é a constituição de coleções de estudo e pesquisa, situação verificada e colocada pela historiografia dos museus, desde o Gabinete de Curiosidades e posteriormente nos Museus de História Natural. Prática essa que será também estabelecida nos institutos de pesquisa como forma metodológica e didática para o estudo e ensino.

Parte dessas coleções que foram constituídas obteriam uma segunda função, para além das mencionadas acima, seriam alocadas em museus criados nas estruturas desses institutos, adquirindo novas características. Interessante perceber que se por um lado, a pesquisa científica foi suprimida nos museus com a criação dos Institutos, por outro, não afastou o Museu dessa prática: se antes eram nos Museu de História Natural que as pesquisas se desenvolviam, agora será nos museus, integrados a alguns desses institutos de pesquisas que os resultados obtidos pelas pesquisas realizadas encontrarão uma forma de preservação e

comunicação científica dos processos e resultados obtidos nos estudos.

É dentro dessa perspectiva que encontramos as bases da ideia de Museu na Fundação Oswaldo Cruz cujo início esteve muito atrelado à figura de Oswaldo Cruz que foi o responsável pela grande repercussão e crescimento obtida pelo recém-criado Instituto Soroterápico Federal.

Na direção do Instituto Soroterápico Federal, Oswaldo Cruz promoveu uma série de reformas e a sua expansão, dentre os empreendimentos propostos para melhoria dos laboratórios e condições físicas, destacamos a construção do Pavilhão Mourisco que se iniciou em 1905. – atualmente tombado pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) – Oswaldo Cruz designou o projeto ao arquiteto Luiz Moraes Júnior que com base em um desenho rascunhado pelo próprio médico sanitaria de início às obras.

No projeto, Oswaldo já dedicara um andar para abrigar biblioteca e a instalação de um museu, o Museu de Anatomia Patológica que abrigaria coleções produzidas no âmbito do Instituto.

O estudo da anatomia patológica da febre amarela e de seu diagnóstico foi a primeira incumbência dada por Oswaldo Cruz aos pesquisadores de Manguinhos. Fizeram-se dezenas de autópsias no Hospital de São Sebastião; cada autópsia originava um protocolo, descrevendo o aspecto dos diversos órgãos, dos quais os mais importantes eram conservados pelo processo de Kaiserling, recém desenvolvido na Alemanha, e recolhidos pelo Museu do Instituto (ibidem, p. 28).

Esse Museu tinha a função de abrigar e comunicar os resultados das pesquisas desenvolvidas pelo instituto entre pesquisadores e convidados, personalidades³

políticas e científicas de renome nacional e internacional, mais que um espaço para divulgação, o museu também era um local destinado à exibição e propaganda de forma a legitimar a função e competência do Instituto, bem como, a continuidade das ações e trabalhos por ele desenvolvidos. Seu acervo foi representativo do país na Exposição Internacional de Higiene e Demografia que aconteceu na Alemanha em 1907. Nesse momento o Instituto já denominado, Instituto Oswaldo Cruz ganha uma condecoração em forma de Medalha de ouro pelo trabalho que vinha sendo desenvolvido no Brasil.

Com a morte de Oswaldo Cruz em 1917, sua sala de trabalho e laboratório de pesquisa foram incorporados ao museu, mantendo suas características intactas da forma como ele havia deixado. O Museu que tinha um caráter eminentemente científico adquire também, uma visão histórica sendo preservada a memória do cientista. Durante um extenso período de tempo que se estende até 1970, essa configuração foi mantida, estando nesse período exposto todo o acervo existente na instituição.

3 A Museologia e a Memória

Em 1972 a configuração do antigo museu começa a se modificar em virtude da data comemorativa do centenário de nascimento de Oswaldo Cruz. Inicia-se a reforma na sala dedicada à sua memória e em 1976, com a entrada do Museólogo Luiz Fernando Fernandes Ribeiro incumbido de organizar o museu a Museologia começa a ocupar espaço na já então denominada Fundação Oswaldo Cruz. Entre os trabalhos desenvolvidos pelo museólogo, destaca-se sua atuação na recuperação, preservação e identificação de peças, que atualmente compõe o acervo museológico e arquivístico da instituição. Para Eloisa Sousa, Museóloga e Socióloga da FIOCRUZ:

Com a entrada desse profissional na instituição foi feita uma campanha informal de captação de acervo, despertando nos funcionários o sentimento do respeito por sua própria memória. O museólogo passa a ser identificado como o guardião do acervo representativo do trabalho ali desenvolvido, sendo requisitado sempre em caso de descarte de alguma peça ou quando alguém atribuía algum valor a um objeto encontrado. Começa-se a pensar na memória do trabalho de uma forma coletiva. (Sousa, 2010, p. 155).

Ainda nesse momento, os procedimentos técnicos da museologia no que tange as atividades de documentação e preservação dos acervos são iniciados de forma sistemática, acervos esses, compostos por material arquivístico, livros e objetos. Durante esse período as ações museológicas propiciaram a reabertura da sala Oswaldo Cruz e a criação do Museu do Instituto Oswaldo Cruz, museu que ocupava cinco salas no 1º andar do prédio central da Fundação. As cinco salas do Museu do Instituto Oswaldo Cruz narravam a história do Instituto contextualizada com a própria história da saúde pública no Brasil.

Outra iniciativa museológica ocorrida na Fiocruz, ainda nesse período foi a criação de um museu didático dito “Sala Marquês de Barbacena”. O espaço de instalação foi o prédio da Cavalaria, local construído entre 1904 e 1905 para abrigar animais. A sala foi inaugurada em 1977, sendo identificada nessa experiência a preocupação com o caráter didático através de recursos interativos para a instituição dentro do âmbito de um museu.

Essa proposta foi desenvolvida por um médico e um artista plástico e contava ainda com o apoio de dois biólogos e dois profissionais de relações públicas, “o museu se chamava Marquês de Barbacena pois, à época, a FIOCRUZ havia recebido um busto do Marquês

de Barbacena – o inventor da vacina Anti-variólica – que foi colocado na Cavalaria” (Marinho, 1994, p. 10). A proposta inovadora para época, não seguiu adiante devido à necessidade de constantes manutenções do acervo exposto e do material museográfico, encerrando suas atividades em 1984.

Sobre esse momento de pujança no cenário museológico da Fiocruz, Luiz Fernando dizia que:

Proporcionar de uma maneira mais ampla, o conhecimento da Instituição, assim como sua obra, principalmente aos alunos do 1º, 2º grau e superior. Com a sala Marques de Barbacena e o Museu do Instituto Oswaldo Cruz, suas portas se abrem ao grande público, reafirmando seu papel disseminador da ciência e cultura. Recebendo visitantes ilustres confirma sua vocação universal. As maquetes do Laboratório Central de Controle de Drogas, Medicamentos e Alimentos e Centro Hospital, já em construção, lançam a imagens de Manguinhos Futuro. Projeto museológico por Luiz Fernando Ribeiro (apud Souza p. 156).

Nos anos de 1980 nota-se um grande investimento na área relativa ao patrimônio institucional e a Fundação contrata profissionais entre museólogos, historiadores, arquitetos e arquivistas para trabalharem com o patrimônio histórico e a memória institucional. No ano de 1981 todo conjunto de arquitetônico histórico de Manguinhos é tombado pelo IPHAN.

Em 1985 é criada a Casa de Oswaldo Cruz (COC) que dentre outras atribuições fica responsável pela preservação da memória institucional. A partir de então o acervo museológico é incorporado a essa unidade, criando-se o Departamento de Museu.

Outro fato a ser salientado nesse período em relação ao acervo é que, em 1985, foi feita uma

campanha institucional, de captação de acervo, o que resultou num acréscimo grande de peças, principalmente as relacionadas à produção. O acervo passa a assumir cada vez mais o caráter de ciência e tecnologia com ênfase em biomedicina (Sousa, 2010, p. 158).

Em 1987 o Pavilhão Mourisco passa por restauração, o que demandou a transferência dos antigos espaços museológicos para o prédio da Cavalaria, que havia sido restaurado no ano anterior, sendo formado o Museu da Casa Oswaldo Cruz. Quando a restauração do Pavilhão é concluída são contratados dois programados visuais que planejam as duas exposições de longa duração dedicadas à vida e feitos de Oswaldo Cruz e Carlos Chagas, que se encontram no mesmo formato atualmente.

4 Um novo caminho museológico, o Museu da Vida

Observamos que as estratégias e os núcleos museológicos da Fundação Oswaldo Cruz, até esse momento privilegiavam as relações e produções estabelecidas pela instituição, carregando a representação da memória institucional, presente sempre presente, ainda que de formas diferentes nas suas concepções, ressaltando a dimensão histórica e a compreensão da atuação da FIOCRUZ, o que não fica claro na última proposta que originou o Museu da Vida, inaugurado em 1999.

No Museu da FIOCRUZ ao lado das coleções que fazem parte da produção local outras coleções e acervos estão reunidas na perspectiva de produzir uma ideia da constituição do conhecimento e que estabelecem as bases para o ensino e investigação científica moderna. Existe uma preocupação em demonstra o acervo material

e patrimonial os equipamentos apropriados para o ensino e a produção de pesquisa das ciências utilizando os equipamentos e a edificação que reconstitui e recria. Assim importa os primeiros Gabinetes, livros e materiais utilizados. As coleções acumuladas destacam o processo de criação da instituição, ícones da instituição e do campo e tendências ou projetos em relação a um futuro imaginado.

Questionamos os sentidos e processos que garantam que o Museu da Vida tenha sido constituído, segundo as bases de um acervo que considerasse a existência, a requalificação e a adaptação às funções museológicas contemporâneas e o processo de disponibilização do acervo ao público. Portanto, pressupondo um reconhecimento e uma qualidade do projeto museológico desenvolvido que garanta suas novas atribuições com a instituição e com a sociedade.

O Museu da Vida visa ser um “espaço de integração entre ciência, cultura e sociedade tem o objetivo de educar e informar de forma lúdica e criativa, por meio de exposições, atividades interativas, multimídias, peças teatrais e laboratórios”⁴. A nova proposta encampou as pré-existentes e assumiu a posição e a ideia de Museu na Fiocruz

Isto é, esse desdobramento traduz uma nova visão institucional sobre a ideia de museu na FIOCRUZ, com grande apelo à interatividade e foco na divulgação científica, voltado para educação. Das experiências museológicas que até então apresentavam a instituição, o novo museu desloca sua ênfase para questões pedagógicas de divulgação e alfabetização científica.

O Museu da Vida possui um rico acervo histórico voltado para ciência e tecnologia na área da saúde, entretanto os objetos não são utilizados para exposição e em sua grande maioria estão acondicionados em reserva técnica devido ao novo modelo de museu adotado pela instituição. Disso decorre outra crítica á instituição que

não apresenta ao público o processo científico e sim o seu produto.

Em termos macromuseológicos⁵, apesar da grande variedade tipológica da constituição do acervo do Museu da Vida, sua conformação foi se moldando para uma abordagem científica e técnica, e sua trajetória acompanhou tendências gerais de desenvolvimento de outros modelos de museus e o próprio desenvolvimento científico do Brasil que estimulou um boom dos Museus de Ciência e Tecnologia no país.

A valorização da ciência e tecnologia está refletida na criação dos museus voltados para esta temática em diferentes momentos, e como visto, moldam tendências motivadas por grupos de interesse, como cientistas, técnicos, educadores e planejadores de políticas públicas, e em geral emergem do âmbito da ciência e tecnologia (Valente, 2008, p.67)

Esse período é respaldado característica de um momento ensejado na década de 1960, em que dois novos conceitos foram incorporados aos museus de ciência “centros de ciência e (science centers) e science centrum” (Loureiro, p. 89). O primeiro surgido nos Estados Unidos, em que:

Encontram-se ausentes de tais instituições os objetos pertencentes ao passado científico e o caráter histórico e sociocultural do desenvolvimento da ciência e da tecnologia. Dessa forma, os museus científicos, ditos tradicionais, diferenciam-se dos centros de ciência (ibidem, p.89)

Nos segundos a abordagem se dá por uma reflexão que congrega características de um museu tradicional, com objetos históricos e a presença de elementos da cultura científica com os recursos informacionais

presentes nos centros de ciência. Posição ocupada pelas experiências museológicas ocorridas na década de 1970 e 1980 (O Museu do Instituto Oswaldo Cruz e a Sala Marques de Barbacena), acervos musealizados atualmente sob a guarda do Museu da Vida.

Entretanto, se o Museu da Vida possui esse acervo histórico, isso não significa que os utilize, tais objetos estão em sua grande maioria acondicionados em reserva técnica, donde concluímos em termos de comunicação com o público que a tendência do Museu da Vida pendesse para as características dos centros de ciência.

Encontramos dessa maneira uma situação paradoxal, qual seja: o Museu da Vida possui um acervo, entretanto não se utiliza dele na maior parte das suas ações, restringindo seu uso em exposições itinerantes e de curta duração, deixando desse modo de apresentar a memória institucional das ações, atuações e alcances da FIOCRUZ e da própria saúde no Brasil.

Tal situação nos remete a pensar sobre a ideia de musealização e o sentido de musealidade em uma instituição cujos objetos musealizados foram deixados em segundo plano na nova agenda museológica adotada pela Fiocruz. Conceitos esses pertencentes à área da museologia que precisamos explicitar para direcionarmos nossa análise.

Para Stránský “a missão da Museologia é interpretar cientificamente essa atitude do Homem com relação à realidade e fazer-nos entender a musealidade em seu contexto histórico e social” (Stránský, 1980, p.44, *apud* Scheiner, 2012, p. 17). Para Ivo Maroević:

La musealidad representa la propiedad que tiene un objeto material de documentar una realidad en otra realidad: en el presente, es documento del pasado, en el museo es documento del mundo real, en el interior de un espacio, es documento de otras relaciones espaciales. (Maroević, 1997, P. 113).

Este autor entende que o museu é apenas uma das possibilidades de manifestação da musealidade, entre outras. Entretanto, Moroevc parte da materialidade para se chegar à musealidade, assim temos que ela é uma característica intrínseca ao objeto. Para outros autores, em sua característica, a musealidade é valor atribuído de alguém (o homem) a algo (o objeto), essa premissa é constatada uma vez que, a musealidade se altera de acordo com os códigos culturais vigentes. Na relação entre a percepção do museu hoje e a musealidade, para Teresa Scheiner o museu enquanto:

Fenômeno, identificável por meio de uma relação muito especial entre o humano, o espaço, o tempo e a memória, relação esta a que denominaremos 'musealidade'. A musealidade é um valor atribuído a certas 'dobras' do Real, a partir da percepção dos diferentes grupos humanos sobre a relação que estabelecem com o espaço, o tempo e a memória, em sintonia com os sistemas de pensamento e os valores de suas próprias culturas. E, portanto, a percepção (e o conceito) de musealidade poderá mudar, no tempo e no espaço, de acordo com os sistemas de pensamento das diferentes sociedades, em seu processo evolutivo. Assim, o que cada sociedade percebe e define como 'Museu' poderá também mudar, no tempo e no espaço (Scheiner, 2012, p 18)

Desta forma, sendo a musealidade um fator não constante, regido pelas variáveis tempo, espaço e memória ela não pode ser somente inerente ao objeto e sim ao homem que a concebe, ou seja, também um valor atribuído.

Marc Guillaume em seu livro A Política do Patrimônio nos traz uma excelente reflexão acerca da conservação, que podemos utilizar para compreender a musealidade. O autor defende o estudo da conservação

numa “perspectiva sócio-histórica do conjunto” (GUILLAUME, 2003, p.45), esclarecendo que com o passar dos anos aquilo que é conservado adquire significados diferentes e “chegam até nós como palimpsestos cujo sentido só poderia ser fundamentalmente múltiplo” (Guillaume, 2003, p.46).

É por isso que o sentido do que é conservado e das práticas de conservação é sempre difícil de decifrar. Ele presta-se a múltiplas interpretações e falsificações mais ou menos intencionais, pois é da sua própria natureza ser multívoco. É nessa condição – a de perder uma parte do seu sentido numa ambiguidade constitutiva – que a conservação pode realizar a sua essência, ser o que ela é e o que queremos que ela seja, isto é, um fio imaginário que Atravessa toda história das civilizações humanas (Guillaume, 2003, p.46)

Nesse sentido o campo da conservação para Guillame deve ser criterioso e buscar ao máximo extrair as informações, para tentar decifrar todos esses jogos e obstáculos, ou seja, desvelando camadas e mais camadas. Assim, cabe questionar qual sentido de musealidade estamos aferindo aos objetos (sejam eles materiais ou imateriais)? Que tipo de informações que estão intrínsecas e extrínsecas ao objeto? Cabe a museologia buscar a compreensão da musealidade antes da reinserção dos objetos em outros contextos, procurando a partir dessa premissa a compreensão como nos apontou Moroevc da realidade em outra realidade.

Quando a musealidade é atribuída de forma coletiva base para sua inserção em um contexto museológico temos a musealização, nesse sentido esse aspecto processual científico visa à sistematização de métodos para a pesquisa, conservação e comunicação desta musealidade. Para Maroević: “**Musealización** es el proceso que permite a los objetos vivir dentro de un

contexto museológico.” (Maroević, 1997, p. 114, grifo nosso). Segundo a publicação Conceitos Chaves de Museologia a musealização

El proceso de musealización no consiste solamente en tomar um objeto para colocarlo en el seno del recinto museal. Como lo resume Zbyněk Stránský, “un objeto de museo no es sólo un objeto dentro de un museo”. A través de su ingreso a otro contexto y merced a los procesos de selección, tesorización y presentación, se opera en él un cambio de estado: de objeto de culto, objeto utilitario o de delectación, de animal o de vegetal (léase de una cosa insuficientemente determinada para poder ser conceptualizada como objeto), en el interior del museo se transforma en testimonio material o inmaterial del hombre y de su medio ambiente, fuente de estudio y de exposición, adquiriendo así una realidad cultural específica (Desvallées; Mairesse, 2010, p. 50).

Podemos dizer então que todo objeto musealizado possui musealidade, mas nem todo objeto que possui musealidade está musealizado. Podemos dizer também que a musealização irá extrapolar os limites do museu, porém a diferença reside no fato em que ela já está no contexto museológico, para então transcende-lo, diferentemente da musealidade que transcende o museu estando fora ou dentro dele.

A musealidade sendo um fator não constante se altera também na medida em que novos atores e projetos se configuram, conforme ressalta Moraes:

A natureza social e política do Museu não é desconhecida de nenhum profissional, estudioso ou apaixonado pelo campo, esta natureza é uma das bases e forças de influência da sua existência. As relações entre Museu e poder são instáveis,

imprevisíveis e descontínuas, estão sujeitas a elementos conjunturais, alianças, orientações gerais e particulares das políticas, instituições e ações culturais (Moraes, 2010, p. 9)

Nesse sentido cabe questionar: a ideia de musealidade e musealização na Fiocruz. Vimos que inicialmente tal função era inerente aos cientistas na formação das coleções, posteriormente os museólogos desempenhariam esse trabalho junto aos funcionários da Fiocruz, o que ao longo do processo de implantação do Museu da Vida foi sendo drasticamente minimizado.

Constatamos que os objetos que outrora estavam em constante comunicação com público atualmente estão isolados em reserva técnica, continuam musealizados, mas com estabelecimento de um novo grupo de intelectuais e conseqüentemente o estabelecimento de uma nova hegemonia a musealidade ainda persiste, mas com um grau menor, perdendo sua relevância nas estratégias de comunicação com o público, incluindo aí a Comunidade interna da Fiocruz, cuja memória institucional já não mais tem espaço na atual ideia de museu presente na Fiocruz.

5 Um porto de partida para as conclusões

A consolidação do projeto Museu da Vida é resultado de uma conjuntura sanitária e política em que a Reforma Sanitária e a FIOCRUZ devem ser reconhecidas e de uma alteração no caminho museológico adotado pela instituição, que optou por uma escolha respaldada em estratégias de divulgação científica, optando pela adoção de um modelo museológico ligado ao lúdico e ao interativo como formas de apreensão da ciência e da tecnologia.

O Museu da FIOCRUZ e o atual Museu da Vida foram constituídos com a preocupação em manter uma

qualidade e fidelidade em suas informações, independente dos modelos adotados. A preocupação em documentar e fundamentar a informação pressupõe uma adequação ao seu tempo. Atualmente, o Museu da Vida, se preocupa em introduzir novas técnicas, materiais e modos de integração com seus visitantes. Ele se preocupa em ser um museu interativo de ciência e de situar o papel da ciência e da FIOCRUZ no cenário da pesquisa científica e dos serviços produzidos para atender as necessidades da sociedade considerando seus públicos em todas as idades, a partir das coleções de instrumentos científicos, através de um conjunto de experiências e atividades que pretendem envolver os visitantes. Mantém um conjunto intenso de atividades diversificadas oferecidas principalmente às escolas. Exposições temporárias, visitas guiadas, conversas com cientistas e ateliers são formas de produzir e informar. Portanto, exigindo profissionais de diferentes especializações e conhecimentos em sua constituição.

Acreditamos que o Museu da Vida possui uma identidade. Toda identidade é constituída num jogo de influências, tensões e convivências com diferentes projetos sociais e científicos. Como tal, uma conjuntura revela uma teia de relações e diferenças de perspectivas. O Museu da Vida não se enquadra nas concepções anteriores de museu que existiram na FIOCRUZ, apresentando-se como uma descontinuidade em relação às demais experiências museológicas, sem que represente uma revolução. Esta condição não representa uma ruptura em relação à história da instituição ou em relação aos demais museus existentes anteriormente. Em certa forma nas demais experiências como visto acima estava sempre abordando as questões relativas à instituição, ao trabalho por ela desenvolvido, apresentando uma identidade um modo de ser, inerente a trajetória da Fundação Oswaldo Cruz, o que deixa de ser apresentado pelo Museu da Vida que introduz outros

desafios colocados pela conjuntura à vida, às instituições de ciência e ao museu.

Notas

¹ Neste artigo a nossa preocupação é de natureza da construção histórica e dos discursos que estão envolvidos na sua constituição.

² Pesquisa de mestrado desenvolvida no Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins.

³ Podemos citar como visitantes ilustres que vinham à instituição conhecer os trabalhos por ela desenvolvidos e tinham como sala de recepção o Museu, dentre eles: o Presidente Theodor Roosevelt (1913); a Rainha Elizabeth da Bélgica (1922); o cientista Hideyo Noguchi (1924); o Físico Albert Einstein (1925); O Presidente Washington Luis (1926); o Professor Ludolf Brower (1935); e Alexander Flening (1946 a 1950).

⁴ Informações retiradas da plataforma virtual do Museu da vida: <http://portal.fiocruz.br/pt-br/content/museu-da-vida> acesso em maio de 2014

⁵ O termo/nível de abordagem macromuseológico contrapõe-se ao micromuseológico. O primeiro baseia-se no estudo das tendências que afetam os museus, são processos que acontecem em longo prazo e são verificáveis simultaneamente em diversos locais e a sua influência parte do geral em direção ao particular. O segundo baseia-se nos estudos de fatores que influenciam diretamente o cotidiano dos museus, através de indivíduos, grupos, associações e organizações e se dirigem do particular para o geral. Os termos foram cunhados a fim de especificar e melhor definir o posicionamento que estamos abordando.

Referências Bibliográficas

- Benchimol, Jaime L. (Coord.) Manguinhos do sonho à vida: a ciência na Belle Époque. Rio de Janeiro: COC/FIOCRUZ, 1990, 284p
- Borges, Luiz C. Museu como espaço de interpretação e disciplinarização de sentidos. In: Revista Eletrônica do programa de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS UNIRIO/MAST, v. 4, n.1, p. 37 – 62, 2011
- Fonseca Filho, Oympio da. A Escola de Manguinhos: contribuição para o estudo do desenvolvimento da medicina experimental no Brasil. São Paulo, 1974
- Fundação Oswaldo Cruz, Museu da Vida. Disponível em: <http://www.museudavida.fiocruz.br/cgi/cgilua.exe/sy/s/start.htm?tpl=home&UserActiveTemplate=mvida>
Acesso em setembro de 2014
- Lopes, M. M. O Brasil descobre a pesquisa científica. Os museus e as ciências naturais no século XIX. São Paulo: Editora Hucitec, 1997.
- Loureiro, José Mauro Matheus. Museu de ciência, divulgação científica e hegemonia. Ciência da Informação, Brasília, v. 32, n. 1, p. 88-95, jan./abr. 2003.
- Marinho, Inaldo Barbosa. Museus na Fundação Oswaldo Cruz-Ontem e Hoje. Monografia apresentada no Curso de Especialização em Informação e Documentação. Rio de Janeiro: IBICT/UFRJ-ECO, 1994.
- Maroević, Ivo. El rol de La musealidad em La preservación de La memória. In: VI Encontro Regional del ICOFOM LAM. Cuenca, Equador, 1997.p. 113-118.
- Moraes, Nilson Alves de. Museus e Poder: enfrentamentos e incômodos de um pensar e fazer. In: Granato, Marcus; Santos, Claudia Penha; Loureiro, Maria Lucia de Niemeyer. (Org.) O caráter

- político dos museus. MAST Colloquia. Rio de Janeiro: MAST, 2010, v. 12, p. 9-25.
- Scheiner, Tereza Cristina. Repensando o museu integral: do conceito às práticas. *Bol. Mus. Para. Emílio Goeldi. Ciênc. hum.*, Abr 2012, vol.7, no.1, p.15-30. ISSN 1981-8122.
- Sousa, Eloisa Ramos. Documentação de Acervos Museológicos em Ciência e Tecnologia: novos desafios para o museu da vida. In: Granato, Marcus; Santos, Claudia Penha; Loureiro, Maria Lucia de Niemeyer. (Org.) Documentação em Museus. MAST Colloquia. Rio de Janeiro: MAST, 2008, v. 10, p. 81-102.
- Stránský, Zbynek Z. Sobre o tema Museologia – “ciência ou apenas trabalho prático?” (1980). Trad. Teresa Scheiner. Revista Museologia e Patrimônio, v.1, n. 1, p.101-104, 2008.
- Valente, Maria Esther Alvarez. Museus de ciências e de tecnologia no Brasil: uma história da museologia entre as décadas de 1950-1970. Campinas, 2008. 276p. Tese (Doutorado) - Universidade Estadual de Campinas. Instituto de Geociências

Documentos Institucionais

- Anteprojeto Sala Marques de Marbacena, Museu Didático, s.d.
- Museu do Instituto Oswaldo Cruz, s.d.
- Reis, Ivana Ribeiro; Vecchione, Solange Maria de Araújo. Noções técnicas dos Stands da Sala de Exposição Marquês de Barbacena
- Ribeiro, Luis Fernando Fernandes. Proposta Museológica, s.d

Novas tendências da museologia: Umbanda e encantarias da Amazônia, uma reflexão para a inclusão de religiosidade popular ao espaço museológico

Diogo Jorge de Melo e Ive Livia de Sousa Azevedo

Universidade Federal do Pará. Belém, Brasil

diogojmelo@gmail.com

ivelivia@gmail.com

RESUMEN

Este trabajo consiste en una discusión teórica acerca de las nuevas tendencias de la museología a partir de la percepción sobre *Umbanda* y religiones afines en la ciudad de Belém. Con este propósito son consideradas tres percepciones distintas, la primera corresponde a un movimiento de resistencia en los espacios museológicos más tradicionales, ejemplificado en las acciones del grupo “Nós de Aruanda”, que realizan exposiciones de arte a partir de nuevos artistas de *terreiros*. La segunda, parte de la posibilidad de hacer una analogía entre los *terreiros* de *Umbanda* con los museos, dado que los *padres de santo* poseen funciones semejantes a las de los museólogos. Por último, se plantea la posibilidad de que una cultura religiosa pueda musealizar un territorio, como en el caso del “Monumental Místico do Rei Sabá”. De esta manera, este trabajo discute aspectos relevantes para la comprensión de una museología Amazónica y permite vislumbrar la

posibilidad de una práctica museológica coherente con la percepción de un patrimonio integral y la percepción del museo como fenómeno social.

Palabras-clave: Museo, Religión y territorio

RESUMO

O trabalho consiste em uma discussão teórica sobre novas tendências da museologia a partir a percepção da Umbanda e religiões afins nos espaços museológicos da cidade de Belém. O trabalho parte de três percepções distintas, sendo a primeira um movimento de resistência nos espaços museológicos mais tradicionais, exemplificados nas ações do grupo “Nós de Aruanda”, que realizam exposições de arte a partir de novos artistas de terreiros. A segunda, parte da possibilidade de se fazer uma analogia dos terreiros de Umbanda com os museus, pois os pais de santo possuem funções semelhantes aos dos museólogos. Por último, a possibilidade de uma cultura religiosa musealizar um território, como no caso do “Monumental Místico do Rei Sabá”. Desta forma, este trabalho acaba por discutir questões relevantes para o entendimento de uma Museologia Amazônica e possibilita vislumbra a possibilidade de uma prática museológica condizente com a percepção de um patrimônio integral e da percepção do Museu como fenômeno social.

Palavras-chave: Museu, Religião e Território

ABSTRACT

This paper consists of a theoretical discussion of new trends in museology using the perception of the African- Brazilian Religion “Umbanda” and other related religions in the museums’ space in the city of Belém. This paper begins with three distinct perceptions, the first perception deals about the resistance movement that exists in the most traditional museum’s spaces, exemplified in the actions of the group “Nós de Aruanda” which held exhibitions of art from new artists yards. The second perception deals about the opportunity to make an analogy of Umbanda’s yard with the museums, because the saintly fathers have similar functions of the museum experts. Finally, the possibility of a religious culture musealizing a territory as the case “Monumental Místico do Rei Sabá”. Thus, this paper ends discussing relevant issues to understand an Amazon Museology and enables envisions the possibility of a consistent museum practice with the perception of an integral heritage and a perception of the museum as a social phenomenon.

Key-words: Museum, Religion and territory

Introdução

A Museologia vem há algumas décadas se consolidando como uma disciplina teórica e acadêmica, desenvolvendo diversas percepções sobre o universo museológico, seu campo de atuação e muitas vezes tentando delimitar os objetos de estudos desta área do conhecimento. Cabendo destacar, que no Brasil, nos últimos anos esta área do conhecimento sofreu uma grande expansão, principalmente pela criação do Instituto Brasileiro de Museus e consequentemente pela consolidação e criação de uma Política Nacional de Museus e a criação de diversos cursos de graduação e pós-graduação, muitos destes incentivados por políticas públicas como o de Restruturação e Expansão das Universidades Federais (REUNI).

Essa expansão dos Museus e da Museologia, vivida principalmente nessas últimas décadas, está possibilitando o surgimento de novos aportes teóricos, surgidos de demandas de pensamentos locais. Por exemplo, o Curso de Bacharelado de Museologia da Universidade Federal do Pará, tem possibilitado novas interpretações teóricas, sobre um universo ainda pouco explorado, que é o de se pensar em uma Museologia para com o território Amazônico. Mesmo sabendo que apesar da teorização ser recente para esta área, existem e existiram práticas museológicas¹ antigas e consolidadas na região, como o caso do Museu Paraense Emílio Goeldi, assim como também, práticas inovadoras como o Museu Magüta e Kuari realizado por etnias indígenas (Melo *et al.* 2014).

Com base nesses princípios, buscamos, mesmo que ainda de maneira insipiente, mostrar um pouco da realidade amazônica de ritos religiosos, denominados muitas vezes de cultos afrodescendentes, como a Umbanda e o Tambor de Mina, discutindo as possibilidades de inserção e inclusão desta realidade religiosa em espaços museológicos. Cabe destacar que

essas religiões, devido aos processos culturais acabaram por se miscigenar e se tornarem à primeira vista semelhantes, inclusive sendo classificadas por Prandi (2004) como pertencente a um único segmento religioso, inclusive estando junto com o Candomblé.

No entanto, os autores deste trabalho não compartilham desta opinião e entendem que a complexidade religiosa em questão acaba sendo mascarada por percepções externas e, conseqüentemente apesar de semelhantes em sua estrutura possuem fundamentos religiosos distintos. Desta forma, este trabalho busca seu recorte na identificação e percepção da Umbanda e do Tambor de Mina na Região Norte do Brasil, principalmente no Estado do Pará, para se perceber e construir um discurso crítico, sobre a sua inserção nos espaços museológicos na cidade de Belém e cercanias e apontar novas tendências para este campo, no sentido de buscar exemplificações de percepções da possibilidade de ações para com o fazer museológico.

Este fato nos faz pensar em uma existência de uma “marginalidade museológica”, que muitas das vezes acabam por se estabelecer socialmente, por manifestações culturais e processos que se percebem como diálogos museológicos, que se constroem em duas vertentes de acontecimentos sociais específicos. Os espaços museológicos tradicionais, pouco tem contribuído para a valorização e identificação deste patrimônio religioso específico, principalmente demonstrando que existem distinção ao longo do território brasileiro.

No caso do Estado do Pará, por exemplo, percebe-se uma forte predileção por representar aspectos relacionados à *Belle Époque* e ao catolicismo, culturas demasiadamente fortes da região, ligadas a uma identidade da elite ou à religião dominante, deixando diversos processos culturais e sociais na marginalidade. Desta forma, cabe aos profissionais da cultura e aos

museólogos, pensar em como se pode valorizar esses patrimônios marginalizados, no sentido de promoverem a inclusão destes nos espaços museológicos.

No entanto, cabe afirmar que se entende como “espaço museológico” a complexidade de manifestações do fenômeno Museu, assim como todas as suas possibilidades de existência, sejam elas a partir de virtualidades ou da própria promoção da institucionalização do fenômeno Museu. Desta forma, a inclusão em espaços museológicos se constitui no pensar o Museu do seu aspecto interior e pessoal à sua mais tradicional e ortodoxa representação². Fato que deve estar contextualizado nos princípios de uma compreensão do patrimônio integral (Museu Integral), que nos remete a rede de complexidades existentes no fazer museológico. Compreensão melhor apresentada na fala de Scheiner (2012):

Defendemos, aqui, que o Museu Integral se fundamenta não apenas na musealização de todo o conjunto patrimonial de um dado território (espaço geográfico, clima, recursos naturais renováveis e não renováveis, formas passadas e atuais de ocupação humana, processos e produtos culturais, advindos destas formas de ocupação), ou na ênfase do trabalho comunitário, mas na capacidade intrínseca que possui qualquer museu (ou seja, qualquer representação do fenômeno Museu) de estabelecer relações com o espaço, o tempo e a memória – e de atuar diretamente junto a determinados grupos sociais. O sentido do Museu está no seu próprio existir e, nele, “as partes não se distinguem em relação à substância” (Spinoza, s.d., p. 182), embora sejam plenamente identificáveis em sua essência. (Scheiner, 2012, p.19).

A partir deste ponto de compreensão teórica, pensar em novas tendências em museologia, deve

passar pela possibilidade estrutural e prática do pensar ações para a efetivação de uma Museologia que realmente consiga trabalhar com o conceito de integralidade em sua essência. Apesar de entendermos que a Museologia se constitui em um campo disciplinar, construído por recortes conceituais, sejam eles em nível de materialidade como no caso dos objetos, de recortes temporais e até territoriais, ao se trabalhar com “o todo”, se torna nítida a nossa incapacidade de atuação profissional e nos faz admitir a utopia dessa pretensão.

Logo, a possibilidade de deslumbrar propostas museológicas para duas religiões marginais, nos ajudam a compreender dada realidade para que possamos pensar e construir propostas de ações museológicas. Mesmo sabendo que as mesmas em aspectos gerais, se encontram praticamente ausentes destes espaços. Deste modo, tentamos entender que as novas tendências estão postas em propostas de ações, interpretações e inclusão para criação de uma museologia efetivamente integral, no sentido de conseguir abarcar a diversidade de possibilidades de manifestações existentes para o fenômeno Museu e encontrar nichos conceituais e materiais para que ele possa se manifestar socialmente de distintas formas.

Como mencionamos, existem diversos processos marginais e de resistência referentes a Umbanda e Tambor de Minas nos espaços museológicos, no entanto, apesar de se estar marginal, existem possibilidades de inserção, sendo justamente essa a perspectiva deste trabalho. Buscando encontrar os nichos onde estas religiões conseguem se inserir nos espaços museológicos e entender possibilidades de uma atuação museológica diferenciada, para esse contexto cultural religioso.

Um exemplo museológico análogo ao abordado, que cabe destaque, é o Museu da Assembleia de Deus, religião protestante cristã, que surgiu no Pará e que vem se fortalecendo nesse estado e no Brasil. Religião que

apesar de estar em plena ampliação, ainda não possui grandes representações em espaços museológicos do estado, no entanto a própria religião mantém seu próprio museu na cidade de Belém. Desta forma, inicialmente, mostraremos um processo de resistência das religiões de “matriz africana”, incluindo a Umbanda e o Tambor de Mina”, que se estabelece, por exemplo, na cidade de Belém a partir das ações do grupo “Nós de Aruanda”.

Ainda fazendo uma leitura de onde podemos encontrar representações da Umbanda e do Tambor de Mina em espaços museológicos da cidade de Belém, podemos afirmar, por exemplo, a não existência ou uma grande ausência de elementos ligados a estes cultos nas coleções dos museus paraenses, como no caso da coleção etnográfica do Museu Paraense Emílio Goeldi, assim como também se percebe a ausência em todos os museus da cidade de Belém. Inclusive em espaços como o Museu do Encontro, localizado no Forte do Castelo, dentro do complexo Feliz Luzitânia. Espaço que tem como objetivo apresentar o encontro entre os principais grupos sociais que formaram as bases da cidade de Belém (Brito, 2009).

Por outra via, em nosso levantamento preliminar na cidade de Belém, podemos, no entanto, mencionar a presença de objetos ligados às religiões em questão nas coleções etnográficas da Universidade Federal do Pará. Porém, essas coleções se encontram ligadas à sua função científica, sendo pouco utilizadas como instrumento de comunicação e difusão de conhecimento para o público não acadêmico.

Destacando, que as bases dessa discussão se estabeleceram na experiência de vivência em terreiros de Umbanda pelos autores, tendo sido realizado diversos trabalhos de campo, principalmente na **Terreiro de Umbanda Dona Mariana e Mestre Zé Pelintra** no bairro do Coqueiro e no **Terreiro de Umbanda Cabocla Herondina e Caboclo Rompe Mato** no bairro da Pedreira, ambos na cidade de Belém. Também tendo

sido realizado diversas visitas em terreiros de Umbanda no Rio de Janeiro, como o Centro Espírita Sagrado Coração de Jesus, no bairro do Meier e no Centro Espírita Tia Maria de Aruanda no bairro de Santa Cruz.

Quanto às inferências específicas ao Tambor de Mina, como ainda não foram realizados trabalhos de campo neste tipo de terreiro, a percepção dos autores se estabelece, principalmente pelo contato com pessoas deste segmento religioso que frequentam os terreiros de Umbanda da cidade de Belém, apontados anteriormente. Também foram utilizadas diversas referências bibliográficas sobre a temática (Birman, 1985; Alkmin, 2001; Prandi, 2004; Maués & Vilacorta, 2008; Assunção, 2010; Luca, 2012; Júnior, 2014; Silva, 2015).

Ainda se destaca que esta perspectiva de análise está sendo ampliada, estando, inclusive em desenvolvimento, uma proposta de Trabalho de Conclusão de Curso do Bacharelado em Museologia da Universidade Federal do Pará, que em andamento se debruçará no aprofundamento das questões aqui apresentadas.

Com o levantamento realizado, já podemos afirmar que existe uma forte ausência de representação da Umbanda e do Tambor de Mina em espaços legitimados como museus (museus tradicionais). Podemos mencionar, que em muitos espaços museológicos ligados à Arte, principalmente contemporânea, sempre existem obras se remetendo a essas religiões, mesmo que de forma muito abrangente, por exemplo, na exposição temporária “Amazônia Ciclos de Modernidades” realizada no Museu Histórico do Estado do Pará.

Exposição que vem levantar hipóteses de uma cartografia do conhecimento da cultura visual no Brasil a partir das peculiaridades de um espaço social complexo, se restringindo a Amazônia brasileira, porém não envolve todas as áreas referentes e nem segue uma história linear única. Pois tenta unir fios de capilaridade e movimentos enviesados, silêncios e ausências de

diálogos. A exposição tem em suas obras uma diversidade de criações, que embora sejam restritas à Amazônia brasileira, não se restringiu o campo da criatividade dos artistas, que a compõem, o que nos possibilita ver uma variação de obras das mais diversas inspirações. Dentre elas são encontradas algumas fotos que fazem inferência as religiões em questão (Figura 1).



Figura 1 Fotografias da exposição “Amazônia Ciclos de Modernidades” em cartaz no Museu do Estado do Pará, que remetem a festejos religiosos afrodescendentes.

Outro espaço museológico, que cabe destaque, são as exposições coletivas “Nós de Aruanda”, que tem como objetivo divulgar a arte contemporânea, assim como os novos artistas ligados aos terreiros de diversos segmentos, que será abordada mais detalhadamente no trabalho.



Figura 2 Gongá (altar) principal do Terreiro de Umbanda Cabocla Herondina e Caboclo Rompe Mato no bairro da Pedreira, na cidade de Belém no Pará. Nota-se acima e ao centro a imagem de Oxalá, orixá sincretizado como Jesus Cristo.

Deste modo, este trabalho apresenta primordialmente a nossa percepção e entendimento sobre a Umbanda (Umbanda e Tambor de Mina), um pouco da experiência do grupo “Nós de Aruanda”, discutindo a importância de se perceber o espaço museológico abarcando esse contexto religioso, que em

muitas das vezes sofrem com preconceitos sociais. Também tentaremos em seguida falar deste movimento em sua essência e a demarcação de seus espaços no meio urbano e rural, mostrando a riqueza deste patrimônio, em espaços que se tornam “museus espontâneos”, no sentido de ser um fenômeno espontâneo e oriundo de processos culturais de apropriação e divulgação patrimônio em sua essência.

Como breve exemplo, inicialmente podemos rapidamente considerar as diversas reações expressadas em relação a estas religiões. Sejam elas de deslumbramento, que muitos de nós temos ao nos depararmos de frente a um altar de Umbanda, com diversas imagens de santos tradicionalmente católicos, imagens de caboclos e pretos velhos, assim como de orixás (Figura 2) e até muitas das vezes, o fascínio e medo, que muitas pessoas têm ao se depararem com uma casa de Exu, muitas das vezes associando essas entidades ao diabo e a rituais de magia negra.

Entendendo a Umbanda

A Umbanda é uma religião genuinamente brasileira, que surge a partir de diversos encontros culturais ocorridos no território do país, constituindo-se em uma série de processos, que se compõem por hibridações. Muitas das vezes denominada como uma religião afrodescendente e em muitos casos sendo reconhecida apenas como culto e não como religião. No entanto, a Umbanda possui duas principais matrizes religiosas dentre outras menores: uma negra, de origem africana e outra essencialmente cristã, no sentido de se utilizar dos ensinamentos da Bíblia e acreditar nos ensinamentos de Jesus, apesar de ele ser sincretizado na figura do orixá Oxalá (Birman, 1985; Assunção, 2010; Júnior, 2014).

Já a matriz africana desta religião, se constitui a partir de dois suportes religiosos, o dos cultos dos orixás

(Oxalá, Ogum, Xangô, Oxóssi, Obaluaê, Oxum, Iansã, Iemanjá e Nanã) e do culto do povo Banto, referente ao contato com nossos antepassados através de incorporação dos mesmos, que acabam por se caracterizarem em uma série de entidades com Caboclo, Preto Velho, Erê, Cigano, Exu, Baiano, Codoense e Marinheiro. Cabe destacar, que nestes hibridismos³ culturais também se destacam influências indígenas e do Kardecismo. Esse segundo por possuir afinidade a esta religião e por ter apoiado a Umbanda em momentos de perseguição política, quando era considerada periculosa⁴. Logo, é comum em muitos terreiros de Umbanda serem indicadas as leituras dos livros de Allan Kardec, como o “O Livro dos Espíritos”, “O Livro dos Médiuns” e o “Evangelho Segundo o Espiritismo” (Birman, 1985; Prandi, 2004; Júnior, 2014).

No entanto, esse processo de constituição da Umbanda, tão rico e complexo, que defendemos o posicionamento de considerar a Umbanda, uma denominação maior do que os próprios praticantes, que se autodenominam desta religião. Pois apesar das semelhanças, todos os terreiros ou centros espíritas de Umbanda são únicos, mesmo possuindo muitos aspectos semelhantes. Além de existirem diversos praticantes de outras religiões similares, como a Jurema, o Catimbó, o Terecô, o Xapanã e o próprio Tambor de Mina. Esta diversidade de religiões acabam por sua vez se influenciando e tornando esse processo de percepção de identidades muito difícil, principalmente pelos frequentadores e praticantes destas religiões transitarem por esses diversos segmentos.

Logo, neste trabalho, quando mencionamos a palavra Umbanda, de forma geral estamos nos referindo a todos esses segmentos, com exceção do Candomblé, que possuem uma matriz estrutural diferente, apesar de possuir diversas convergências e que inclusive também é afetado por esses processos culturais apontados acima.

Como mencionamos anteriormente, nos terreiros observados na cidade de Belém, apesar de se autodenominarem como Umbanda, existem diversas pessoas do Tambor de Mina e ainda complicando essas relações, temos as influências dos diferentes segmentos do Candomblé. Por exemplo, ao perguntarmos a diferença entre Tambor de Mina e Umbanda, a resposta normalmente é que a primeira é mais tradicional, tendo muitos cânticos entoados em outras línguas. Também se percebe que cada segmento religioso apontado tem uma maneira distinta de se cultuar os orixás.

Com isso tudo, definir a Umbanda apenas como um segmento religioso afrodescendente é reduzi-la em sua essência multicultural, pois ela deve ser compreendida como um complexo fenômeno social, em plena transformação, extremamente dinâmico e rico. Sabendo que o termo Umbanda transcende a própria religião que se autodenomina, abrangendo diversos segmentos religiosos, normalmente chamados pelo senso comum de macumba. Inclusive sabemos que a Umbanda já se expandiu para países vizinhos do Brasil, como no caso da Argentina, Uruguai e Paraguai.

Por exemplo, no caso de nossas análises, estamos podendo realizar diversas comparações entre a Umbanda no Estado do Rio de Janeiro e a Umbanda no Estado do Pará, percebendo na segunda, a grande influência do Tambor de Mina e outros segmentos como o do Terecô do Maranhão. Influências que denominamos de “Encantarias”, conceito utilizado para mostrar uma série de processos culturais encontrados na Umbanda da região amazônica. Existindo, por exemplo, diversas entidades específicas destas tradições, e que só se apresentam em outras regiões do país, quando possuem alguma origem na região amazônica. Destacando, que o eixo central destes cultos, apesar de bastante difundidos, se encontram primordialmente no Estado do Maranhão e secundariamente no Pará.

Como a Umbanda estabelece resistência nos espaços museológicos

Abordaremos a seguir a percepção de um processo na cidade de Belém, onde a Umbanda encontra resistência. Processo que é estabelecido pelas ações do grupo “Nós de Aruanda”, das quais destacaremos a exposição “Nós de Aruanda – Artistas de Terreiro”, realizadas em 2013 e 2014. Titulação que se define na seguinte narrativa:

Aruanda é uma referência ao porto de São Paulo de Luanda, lugar de onde partiam os negros sequestrados e trazidos para ao Brasil na condição de escravos, e a referência ficou na memória coletiva como um lugar onde se encontraria novamente a liberdade que vinha com as lembranças do continente de origem. Aruanda chama, Aruanda acolhe, Aruanda dão-se as mãos! Nós de Aruanda, nossas Aruandas, nosso passado, nosso presente e nosso futuro! E ao mesmo tempo um tempo-lugar-fantasia-documento de nós. Nós que somos filhos e filhas de tantos santos quanto são os tempos das Áfricas amazônicas. Espaço-tempo reunidos para superar concepções que separam a arte da religiosidade e das tradições afro-brasileiras. Arte-aruanda deve ser entendida como território tradicional negro que tem uma vontade imensa de transpor esse muro gigantesco que separa comunidades tradicionais do mundo branco normatizado. (Belém, 2014).

Cabe destacar, que a proposta deste grupo surgiu como uma forma de homenagear Mãe Doca, uma maranhense negra de importante valor para a luta do povo afro-amazônica, pois representa a resistência dos terreiros, tendo sido presa diversas vezes, mas mesmo

assim manteve aberto seu terreiro. Este, ficou aberto até 1969, o seu Terreiro de Nagô Cacheu, fundado em 18 de março de 1891 na Travessa Humaitá, próximo a Rua Duque de Caxias, em Belém, Pará (Belém, 2014).

Desta forma, as exposições realizadas por este grupo, buscam identificar artistas de terreiro, principalmente jovens, que foram encontrados através do mapeamento do Grupo de Estudo e Pesquisa Roda de Axé, que têm como objetivo o levantamento da produção artística das comunidades de terreiro.

São identificadas nesta exposição obras de diversas naturezas, como fotografias de performances, de momentos dos ritos que compõem os cultos, de objetos que são utilizados pelos praticantes do culto, tais como roupas, escultura em argila, bonecos em papietagem, representando as divindades e pinturas. O grupo também busca mostrar que os trabalhos feitos por artistas euro-descendentes não estão de fato ligados aos territórios tradicionais negros (Belém, 2014).

Dentre os trabalhos do grupo “Nós de Aruanda”, destacamos um específico, o da artista Samanta Silva, para exemplificar a ideia da exposição e por possuir uma maior representação na Umbanda. A artista utiliza-se das imagens dos pontos riscados, que são frequentemente utilizados não somente na identificação das entidades, mas também no momento em que estas estão fazendo algum “trabalho mágico” para quem lhe pediu ajuda, podendo se identificar várias simbologias, muitas ligadas à natureza e consequentemente às entidades da Umbanda (Figura 3).

Desta maneira, o grupo “Nós de Aruanda” acaba por colocar no circuito museológico mais tradicional diversos aspectos de religiões afrodescendentes, inclusive da Umbanda. Destacando, que de fato algumas destas religiões afrodescendentes em outros estados como na Bahia, conseguiram se estabelecer fortemente nestes espaços museológicos tradicionais.



Figura 3 A artista Samanta Silva, do grupo “Nós de Aruanda” realizando uma intervenção artística, com imagens baseadas nos pontos riscados da Umbanda, como arcos, flechas, estrelas e corações.

Sansi-Roca (2007), por exemplo, menciona que a partir da década de 1990 ocorreram processos de musealização em diversos terreiros de Candomblé, como o Memorial de Mãe Menininha de Gantois. No entanto, sabemos que este processo é bem diferente se focarmos nossos olhares para a especificidade da Umbanda com os museus tradicionais.

Umbanda uma religião museológica por essência

A Umbanda em sua essência pode ser reconhecida como uma religião muito similar aos museus, seja ele no sentido mais tradicional (*Mouseion* – Templo das Musas), como no caso dos museus templo, no sentido de locais

de guarda de artefatos, relíquias e em um sentido mais amplo (*Mousáon* – pelas Musas), como local do acontecimento das manifestações culturais (Scheiner, 1998).

Os terreiros de Umbanda possuem uma série de rituais materializado em culturas materiais, como em seus gongás (denominação dada aos altares na Umbanda) repletos de imagens, formando uma coleção de objetos de grande valor patrimonial em seu sentido religioso e afetivo para com os praticantes desta religião.

Desta forma, como defendemos que o Museu é um fenômeno social, assim como apontado por Scheiner (1998) e sendo ele entendido pelo patrimônio integral (Scheiner, 2012), nos desdobramos em uma percepção ampliada desta significância e conseqüentemente, não mais entendemos os museólogos ou profissionais de museus apenas como zeladores desses templos, armados de técnicas (museografias), mas também como intelectuais, que refletem o saber museológico e são passíveis de fortalecer as diversas manifestações culturais.

Desta maneira, podemos nos valer do conceito de “imaginação museal” de Chagas (2003), para dizermos que os pais de santo da Umbanda, são agentes possuidores destas designações museológicas, e são para os seus terreiros de Umbanda, uma espécie de museólogo, no sentido de serem responsáveis pelas relíquias destes templos, assim como são detentores do conhecimento deste fazer cultural específico.

Destacando, que ao fazermos essa analogia, temos que pontuar uma diferenciação nesse fazer, pois em aspectos referentes aos pais de santo, pois além de se preocuparem com a conservação dos objetos ritualísticos do terreiro, são responsáveis por seus cuidados espirituais, pois realizam uma série de ritos, ligados aos objetos, que muitas das vezes representam entidades, isto é, por exemplo: acendem velas e colocam oferendas como flores para essas entidades, se ocupando de um

cuidado com a espiritualidade e não propriamente com o objeto (Figura 4).



Figura 4 Assentamento da Cabocla Mariana no Terreiro de Umbanda Cabocla Mariana e Mestre Zé Pelintra no bairro do Coqueiro, na cidade de Belém. Destaca-se que a peça fundamental do assentamento é a pedra, pois ela representa materialmente a entidade, sendo colocados diversos alimentos sobre ela, como água, cerveja e sangue de animais.

Desta forma, apesar dos terreiros de Umbanda não estarem sendo fortemente contemplados pela museologia mais tradicional, eles funcionam como museus, estando

eles espalhados por todo o Brasil. Museus vivos, onde a Umbanda como manifestação cultural e todas as religiões afins se apresentam para a sociedade, principalmente através de seus cultos. Lembrando que na maioria dos terreiros as portas estão abertas para todos, pois uma das bases da religião se apresenta na necessidade de se exercer a caridade, para o aprimoramento espiritual. Consequentemente a percepção desta realidade, se constitui em uma nova tendência para a Museologia, no sentido que os profissionais deste campo devem saber reconhecer processos similares, para que possam pensar em ações museológicas para com esses processos e modifiquem os seus paradigmas de atuação profissional.

A Umbanda no território amazônico

Como mencionado anteriormente, a Umbanda por se constituir em um mosaico híbrido e multicultural, são observadas algumas peculiaridades referente a essa religião no território amazônico, das quais se destacam as Encantarias, que apresentam uma série de características que as distingue das práticas do restante do país.

Os Encantados de Umbanda e do Tambor de Mina são entidades que passaram para o mundo espiritual sem passar pela morte, tendo eles passados por portais místicos denominados de encantarias. Como exemplo para compreensão desta característica, tomaremos como base a descrição realizada por Luca (2012), com base na tradição de um terreiro de Tambor de Mina, proferida pelo Pai Tayandô, referindo-se a história do Rei Sebastião e da Família da Turquia, principalmente de suas três filhas, Mariana, Herondina e Jarina, entidades fortemente cultuadas na Umbanda na região amazônica.

Cabe destacar que essa é uma dentre muitas tradições orais existentes e que apesar de neste trabalho o Tambor de Mina estar sendo abordado como um

seguimento da Umbanda, ele possui grandes distinções, sendo reconhecido como o culto mais antigo de região, tendo ele sua origem no reino de Daomé (atualmente Benim) e se estabeleceu primordialmente no Maranhão e posteriormente migrou para o Pará, como na história mencionada de Mãe Doca. Dentre as entidades cultuadas no Tambor de Mina estão os Voduns e os Caboclos (Prandi, 2004).



Figura 5 Pedra do Rei Sabá, na Ilha de Fortaleza no Município de São João de Pirabas, sendo homenageada por praticantes da Umbanda e religiões afins. Fotografia de Paulinho Pinheiro, retirada do site <http://paulinhopirabaspineiro.blogspot.com.br/>.

Para que possamos entender outro processo de aspecto de interesse museológico, temos a Pedra do Rei Sabá, que é um local de um dos portais de encantaria que se encontra na Ilha de Fortaleza no município de São João de Pirabas (Figura 5). Para se perceber a apropriação religiosa de um sítio a céu aberto, musealizado pelos próprios praticantes da Umbanda.

Segundo Luca (2012), pai Tayandô considera que o Rei Sebastião é a mesma personagem histórica do rei português, que desapareceu na batalha de Alcácer Quibir, lutando contra os mouros. Segundo esta tradição, ele não teria morrido e sim passado por um portal de encantaria móvel, materializado por uma tempestade de areia. Processo que não realizou sozinho, pois muitos de seus homens passaram pelo encante também.

Pai Tayandô ainda conta, que Rei Sebastião não veio direto para a Amazônia, pois teria ele passado pela Bahia, tendo auxiliado na formação do Arraial de Canudos, migrando depois para Sete Cidades no Piauí, para finalmente chegar na Praia dos Lençóis, no Maranhão, onde: *“Levantou a beira da praia e construiu seu reino no fundo. Passando anunciar em sua doutrina ‘Quem desencantar Lençol põe abaixo o Maranhão’ trazendo a tona o reino submerso”* (Luca, 2012, p.3-4).

Rei Sebastião ampliou seu território estabelecendo morada em outras regiões, como no caso de São João de Pirabas no Pará. Contam que seu palácio é uma réplica do palácio de Queluz. Segundo Tayandô, muitas pessoas habitam essas encantarias de Rei Sebastião, como entidades que chegaram depois, padres que morreram lutando pelo cristianismo e pessoas comuns, que servem os nobres. Sendo ela organizada politicamente como uma Capitania Hereditária, onde o rei é o dono de tudo, mas distribui as zonas de encantaria para o comando de outros nobres. No entanto, existem outras encantarias além da do Rei Sebastião, no entanto se acredita que ela serve como uma espécie de hospedagem a todos aqueles que passam pelo portal tridimensional.

Justamente dentre estes nobres, que temos a história do Rei da Turquia, tendo fugido de uma guerra em Jerusalém juntamente com suas filhas e quando cruzou o estreito de Gibraltar se deparou com o portal tridimensional que o trouxe à Amazônia.

Cá chegando... encontraram a pororoca e pararam sua canoa num lugar onde acontecia uma grande festa; era o boi de Parintins. Foram recebidos por Caboclo Velho, pois ninguém chega a encantaria sem passar por ele. Foi esta entidade que informou sua nova condição. Tendo sofrido forte impacto com a notícia de que não mais voltariam ao mundo dos vivos, esses turcos se despiram de suas roupas e passaram por um processo de “ajuremamento”. As roupas do chão, por sua vez, foram vestidas pelos índios da região que se “aturcoaram”. Desolados foram procurar um homem com ares de nobre que Caboclo Velho disse ter passado por lá. Voltaram pelo Rio Amazonas chegando ao território do rei cristão. O turco se assustou, pois D. Sebastião se apresentou a ele armado com um enorme escudo e a cruz de Cristo. Reagiu tentando dar continuidade à guerra e foi detido pelo português que ordenou: - Não, acabou a guerra, aqui é uma encantaria. (Luca, 2012, p.4).

Consequentemente as filhas do Rei da Turquia foram adotadas por Rei Sebastião, enquanto o Rei da Turquia fundava sua encantaria na Ilha de Algodoal no Pará. Logo cabe destacar que apesar da encantaria ser uma tradição vinculada ao Tambor de Mina, muitas dessas entidades baixam nos terreiros de Umbanda e estão entre as mais populares e mais cultuadas, as três filhas do Rei da Turquia.

Dando prosseguimento a nossa compreensão das encantarias, vale mencionar, que elas são consideradas lugares sagrados, onde acredita-se existirem muita força espiritual, consequentemente nestes locais são realizados diversos trabalhos religiosos, como as obrigações para as entidades correspondentes a estes locais, contendo oferendas de acordo com o gosto de cada uma delas.

No entanto, como mencionamos, queremos destacar um local específico de encantaria no Estado do Pará, que é o “Monumental Místico do Rei Sabá” da Ilha de Fortaleza, no Município de São João de Pirabas. Principalmente por este local possuir uma história capaz de contribuir para a nossa percepção da Umbanda como um espaço museológico, só que agora diferentemente dos terreiros, o culto é colocado como um ícone representativo de um território, tendo sido realizadas diversas interferências da própria prefeitura municipal.

Segundo Vergolino-Henry (2008) há décadas vem sendo realizada nessa localidade homenagens no dia 20 de janeiro, cultos associados a São Sebastião (lembrando que muitas entidades são associadas por sincretismo a este santo católico, inclusive Rei Sebastião e o orixá Oxóssi), culto que se caracterizava em torno de um monumento natural, que é uma pedra, que aludia ao formato de um homem em posição contemplativa, denominada de Pedra do Rei Sabá.

No entanto em 2001 esse monumento natural e religioso, sofreu com atos de vandalismo, onde a parte referente a cabeça foi arrancada. Sendo esse monumento reconhecido como patrimônio pelo segmento religioso da Umbanda e religiões afins, a “Sociedade Unidade Rei Sabá”, reivindicou por esse monumento, e apesar de não terem identificado os culpados, conseguiram que a prefeitura de São João de Pirabas restaurasse o monumento e, além disso, acabou adicionando as imagens (vultos) de outras entidades religiosas como Iemanjá, Mariana, Jarina e Zé Raimundo. Com relação a este fato Vergolino-Hery (2008), apresenta a seguinte descrição:

Mas, se aqui estava a chave da compreensão dos “peregrinos” que enfrentavam aquela caminhada íngreme até à pedra do Rei propriamente dita, o que dizer dos outros “vultos” (estátuas) ali entronizadas? Não seriam elas uma espécie de

desordem naquela geografia sagrada? O que, por exemplo, o Caboclo Zé Raimundo estava ali fazendo, saído das matas do Codó? Os intelectuais, os ortodoxos, os teólogos, enfim o alto clero “do santo” certamente responderiam: aqui não tem fundamento, referindo-se aos ‘vultos’. Para o fiel devoto daqueles encantados, havia um sentido fornecido pelo mito, ao contar que Jarina, filha do encantado Rei Sebastião, estava presa em uma pedra na Praia do Lençol, vítima de uma praga de seu pai, quando chegou Dona Mariana, com sua esquadra da Marinha Brasileira, e a libertou do encantamento. Quanto ao encantado Zé (José) Raimundo Boji Buá Sucena da Trindade, ele é codoense, sim..., mas na sua biografia mítica, ele se apresenta como sendo “mais do mar do que da terra”... e, pela água do mar, tinha afinidade com a mãe e a senhora Iemanjá (Vergolino-Henry, 2008, p.145-146).

Procuramos neste trabalho demonstrar a complexidade cultural da Umbanda e religiões afins, mostrando que a essência museológica encontra-se nos fazeres culturais, realizando a sua valorização e identificação e proteção dos patrimônios. O fazer museológico se encontra na possibilidade de ações para com as diversas realidades culturais e se dividem no fazer do museólogo entre as ditas museografias e o exercício do pensar Museu. É um fenômeno complexo que se estabelece em nossa sociedade contemporânea, por diversos vieses culturais, que se estabelecem no entendimento de um patrimônio integral.

Neste sentido, a Umbanda e todas as religiões aqui apresentadas, conseguem se estabelecer no plano museológico, de diversas maneiras, sendo a primeira forma de um movimento de resistência, que tenta vincular esses aspectos religiosos, normalmente marginalizados do sistema, em um circuito dos museus tradicionais. Em

uma segunda etapa, percebendo que o fazer dos terreiros se assemelham com os fazeres museológicos e que estes locais de culto podem ser pensados como espaços espontâneos e que a museologia deve ocorrer *in situ*. Por último, entender, que os imaginários míticos destas religiões são capazes de gerar um distinto processo de musealização, também *in situ*, como no caso ocorrido no “Monumental Místico do Rei Sabá”, onde a museologia se expande em uma percepção territorial.

Desta forma, este pequeno estudo de caso da Umbanda e religiões afins, acabam por demonstrar que as novas tendências em Museologia estão também vinculadas às possibilidades do entendimento do fenômeno Museu e consequentemente do desenvolvimento de ações museológicas para realidades culturais, naturais e patrimoniais distintas, mas que surgem e se estabelecem por um processo espontâneo e natural dos próprios agentes sociais e ambientais. Logo, o Museu se encontra junto a um olhar qualificado para os processos culturais, que podem e devem ser alvo de ações museológicas de promoção, preservação e comunicação.

Notas

¹ Apesar de alguns autores já estarem distinguindo mais claramente o termo “museológico” do “museal”, no sentido do primeiro se referir a Museologia propriamente dita e o segundo referente a Museu, optou-se neste trabalho por se utilizar o primeiro termo, considerando ambos como sinônimos.

² Percepção construída principalmente a partir do entendimento do Museu como um fenômeno social e a percepção da existência do Museu Interior, conforme pensado e afirmado por Scheiner (1998).

³ Termo utilizado com base em Canclini (2007).

⁴ Durante a ditadura militar os cultos afrodescendentes foram fortemente perseguidos, principalmente no Rio de Janeiro, e por afinidade religiosa, por também acreditarem em um plano espiritual, o Kardecismo apoiou a Umbanda, que sofreu transformações, inclusive alguns terreiros passaram a se denominar de “centros espíritas”, podendo inclusive ter deixando algumas práticas tradicionais de lado como os tambores e os rituais de sacrifício de animais. No entanto, aparentemente esse segmento não é tão forte na região norte do país.

Referências

Alkmin, Zaydan. **Zé Pelintra: dono da noite, rei da magia**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2001, 95p.

Assunção, Luiz. **O reino dos mestres: a tradição da jurema na umbanda nordestina**. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2010, 285p.

Belém. **Nós de Aruanda Artistas de Terreiro**. Catálogo de exposição, Belém, 2014. Disponível em <http://etetuba.blogspot.com.br>.

Birman, Patrícia. **O que é Umbanda**. São Paulo: Ed. Brasiliense, 1985, 109p.

Brito, Rosângela Marques de. **A invenção do Patrimônio Histórico Musealizado no Bairro da Cidade Velha de Belém do Pará, 1994-2008**. Dissertação de mestrado do Programa de Pós-Graduação em Museologia da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2009, 145p.

Garcia Canclini, Néstor. **Culturas híbridas: Estratégias para entrar y salir de la modernidad**. Ed. Paidós, Buenos Aires, 2007.

Ghagas, Mário S. **Imaginação Museal: museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto**

- Freire e Darcy Ribeiro.** Programa de Pós-Graduação em Ciências Sociais da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 2003.
- Júnior, Ademir Barbosa. **O livro essencial de Umbanda.** São Paulo: Ed. Universo dos Livros, 2014, 338p.
- Luca, Taissa Tavernard. A viagem fantástica de Rei Sebastião: de Alcácer Quibir ao Terreiro de Mina. **Anais dos Simpósios da ABHR**, v.13, 2012.
- Maués, Raymundo Heraldo; Vilacorta, Gisela Macambira (Orgs.). **Pajelança e Religiões Africanas na Amazônia.** Belém: Ed. UFPA, 2008, 370p.
- Melo, Diogo Jorge de; Monção, Vinicius de Moraes; Azulai, Luciana Cristina de Oliveira; Santos, Mônica Gouveia. Antropofagia e Museofagia: desvelando relações interculturais. In: Scheiner, T.C. et al.. **Termos e conceitos da Museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral.** Rio de Janeiro: Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro e Museu de Astronomia e Ciências Afins, 2012, p.165-173.
- Prandi, Reginaldo (Org.). Encantaria brasileira: o livro dos mestres, caboclos e encantados. Rio de Janeiro: Ed. Pallas, 2004, 383p.
- Sansi-ROCA, Roger. De armas do fetichismo a patrimônio cultural: as transformações do valor museográfico do candomblé em Salvador da Bahia no século XX. In: Abreu, R.; Chagas, M.S.; Santos, M.S.. **Museus, Coleções e Patrimônios: narrativas polifônicas.** Rio de Janeiro: Garamond, MinC/IPAHN/DEMU, 2007, p.95-112.
- Scheiner, Tereza Cristina. **Apolo e Dionísio no Templo das Musas.** Tese do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro, 1998.
- Scheiner, Tereza Cristina. Repensando o Museu Integral: do conceito às práticas. **Boletim do Museu**

Paraense Emílio Goeldi, Ciências Humanas, v.7, n.1, 2012, p.15-30.

Silva, Anaíza Vergolino e. **O Tambor das Flores**. Belém: Ed. Paka-Tatu, 2015, 326p.

Vergolino-Henry, Anaísa. **Um encontro na encantaria: notas sobre a inauguração do “Monumental Místico Rei Sabá”**. In: Maués, Raymundo Heraldo; Vilacorta, Gisela Macambira (Orgs.). *Pajelança e Religiões Africanas na Amazônia*. Belém: Ed. UFPA, 2008, p.139-148.

Casa da Flor – um museu casa de sonhos, caquinhos e beleza

Mario Chagas¹ e Danielle Maia Francisco²

Rio de Janeiro, Brasil

danielle.danimaia@gmail.com

RESUMEN

La degradación subjetiva y social impuesta al negro fue transformada por Gabriel Joaquim dos Santos en un modo diferente y creativo de expresarse. Este arquitecto popular, con la singularidad y poética de su obra, hace parte del grupo de artistas denominado “construtores do imaginário”. La Casa da Flor – producción arquitectónica de toda una vida – trae las marcas del tiempo, posee la fuerza de agregación de una Casa Museo y genera beneficios culturales, sociales, políticos y económicos para la población de la Região dos Lagos (RJ), que comprende los municipios de Armação de Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio y São Pedro da Aldeia. La Casa da Flor al articularse dentro de la dimensión social como un bien cultural, activar la imaginación poética del sujeto creador y la memoria de la Região dos Lagos, se afirma con extraordinaria potencia política. Este proyecto tiene como objetivo examinar la función social y política de Casa da Flor, reconocida como Patrimonio Cultural del Estado do Rio de Janeiro y lugar de producción de nuevas experiencias y saberes. Lanzar una mirada museológica sobre Casa da Flor, tomando en cuenta su energía vital y experiencia, puede contribuir para la valorización de una museología que, más allá de un régimen de normas y procedimientos técnicos, desenvuelve una perspectiva comprensiva, sin perder potencia crítica.

Palabras claves: Museo, Patrimonio e Museología.

RESUMO

A desagregação subjetiva e social imposta ao negro foi transformada por Gabriel Joaquim dos Santos, num modo diferente e criativo de se expressar. Este arquiteto popular se inclui, com sua obra singular e poética, no grupo dos artistas "construtores do imaginário". A Casa da Flor – produção arquitetônica de uma vida inteira – traz as marcas do tempo, possui a força agregadora de uma Casa Museu e gera benefícios culturais, sociais, políticos e econômicos para a população da Região dos Lagos (RJ), que compreende os municípios de Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio e São Pedro da Aldeia. A Casa da Flor ao articular a dimensão social do bem cultural, a imaginação poética de um sujeito criador e a memória social de uma Região, afirma-se também com extraordinária potência política. Este projeto tem o objetivo de examinar a função social e política da Casa da Flor, reconhecida como Patrimônio Cultural do Estado do Rio de Janeiro e lugar de produção de novas experiências e saberes. Lançar um olhar museológico para a Casa da Flor, aceitando a sua energia de vida e de experiência, pode contribuir para a valorização de uma museologia que, para além de um regime de normas e procedimentos técnicos, desenvolve uma perspectiva compreensiva, sem perder potência crítica.

Palavras chaves: Museu, Patrimônio e Museologia.

ABSTRACT

The subjective and social dissociation imposed to the black people was transformed by Gabriel Joaquim dos Santos in a different and creative way of expression. This popular architect, with his unique and poetic work, is included on the group of the artists "builders of the imaginary". "Casa da Flor" – architectural production of a whole life – brings the marks of time, it has the aggregating force of a House Museum and generates cultural, social, political and economic benefits to the population of "Região dos Lagos" located in the state of Rio de Janeiro, which comprises the cities of Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio and São Pedro da Aldeia. "Casa da Flor", while articulating the social dimension of the cultural good, the poetic imagination of a creator subject and the social memory of a region, asserts itself as an extraordinary political power. The goal of this project is to examine the social and political role of "Casa da Flor", recognized as Cultural Heritage of the state of Rio de Janeiro and as a place of production of new experiences and knowledges. To cast a museological look to "Casa da Flor", accepting its energy of life and experience, may contribute to the valorization of a

museology that, beyond a system of rules and technical procedures, develops a comprehensive perspective, without losing critical power.

Keywords: Museum, Heritage, Museology.



Imagem Casa da Flor (acervo pessoal)

No início do século XXI conheci a Casa da Flor. Considerada uma obra prima da arquitetura espontânea, tombada pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC) e pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN), a casa foi construída a partir de 1912, em São Pedro da Aldeia, RJ, por um homem pobre, negro, trabalhador das salinas da região. Entre 1923 e 1985, quando faleceu, Gabriel Joaquim dos Santos foi embelezando seu lar com materiais recolhidos no lixo doméstico e no refugo das obras civis do local, por objetos dados pelos amigos e vizinhos, guiado por sonhos, fértil imaginação e por sua poética. Sua Casa é repleta de flores em forma de mosaicos

A natureza do tempo tem sido, ao longo do tempo, um dos enigmas da humanidade. Sabe-se e não se sabe o que é o tempo. Poetas, filósofos, historiadores e cientistas debruçam-se sobre a matéria do tempo. Para

alguns o tempo é fluxo, sucessão, continuidade; para outros o tempo é e apenas é; para outros ainda o tempo é ilusão, é maia, parece que é, mas não é; para outros, enfim, o tempo é um deus ou um ente absoluto.

Sabendo e não sabendo o que é o tempo, admitindo que ele pode ser fluxo, ilusão, um absoluto e o que é, queremos afirmar que as dimensões cultural, educacional, social, política, econômica e espacial da Casa da Flor ganham sentido na, e articulam-se com a sua dimensão temporal. O tempo é a substância de que a Casa é feita.

A Casa da Flor, situada no município de São Pedro da Aldeia (RJ), foi tombada em 1987 pelo Instituto Estadual do Patrimônio Cultural (INEPAC), na categoria de Patrimônio Histórico e Cultural, e, na atualidade, está em tramitação o seu tombamento na esfera federal pelo Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN).

A Casa da Flor, em nosso entendimento, tem vocação para encarnar a complexidade das relações que afetam os campos de construção, tensão e transformação da museologia contemporânea e das dinâmicas dos processos museais. Por esta vereda, podemos compreendê-la como uma casa museu, uma casa que foi construída como uma obra de arte ou um artefato cultural, uma casa que é ao mesmo tempo monumento e documento e que, por tudo isso, foi elevada à categoria de patrimônio e que hoje se encontra em processo de ressignificação e apropriação cultural.

A Casa da Flor - por mais singular que seja - à semelhança de outras casas museus encena uma dramaturgia de memória capaz de afetar, emocionar, quebrar barreiras racionais, provocar imaginações, sonhos e encantamentos, esgarçar as fronteiras entre objetividades e subjetividades e, ao lado de tudo isso, manipular objetos, idéias, cores, formas, números, textos, sons, luzes e espaços visando a produção de narrativas com extraordinário acento lírico (Chagas, 2009, p.13).

O presente texto, ainda que ancorado no terreno da museologia, tem interesse no diálogo com os estudos de história, memória, antropologia, sociologia, educação e outras áreas do conhecimento. Esse diálogo permite uma melhor compreensão da Casa da Flor ao longo do tempo e do seu significado no mundo contemporâneo, especialmente no que se refere às esferas municipal, estadual e federal.

Hoje, a Casa da Flor ocupa no imaginário social do município onde se localiza um lugar de destaque estranho e paradoxal, ela é ao mesmo tempo amada e odiada, bem e mal querida, endeusada e satanizada, protegida e largada ao deus-dará. Tudo isso, faz deste lugar de abrigo um lugar privilegiado para os estudos de memória, museu e patrimônio.

A compreensão da Casa da Flor como um museu coloca-nos frente a frente com o entendimento de museu na atualidade.

Afinal de contas o que é um museu hoje?

Mesmo sem a intenção de uma resposta definitiva e bem acabada, podemos dizer que museu é uma palavra, uma instituição, um fenômeno (ou fato) social, um conceito, uma prática social e ainda mais. Não vamos aqui fazer uma arqueologia da palavra museu, mas consideramos importante registrar que sobre ela existem camadas e camadas de sentido; não vamos examinar a instituição museu, vamos apenas consignar que nenhuma instituição é óbvia, todas são feitas por pessoas e se constituem a partir de relações sociais; não vamos também analisar o museu como fenômeno (ou fato) social, vamos apenas assinalar que esse entendimento durkheimiano é um entre tantos outros entendimentos possíveis acerca dos museus.

Admitir a possibilidade de pensar os museus como conceitos e práticas sociais implica a aceitação de que existem determinadas características que permitem identificá-los e compreendê-los em movimento na

sociedade, o que, por sua vez, abre caminhos para o enquadramento museal da Casa da Flor.

“Deus me deu essa inteligência. Vêm aquelas coisas na memória e eu vou fazer tudo perfeitinho como eu sonhei”³

A Casa da Flor é obra de arte, é poesia, é arquitetura, é monumento, é documento e é um bom exemplo da articulação que o patrimônio e museu possibilitam entre mundos e culturas diferentes, entre memórias e experimentos.

A desagregação subjetiva e social a que são submetidos os indivíduos negros no Brasil foi transformada por Gabriel Joaquim dos Santos, num modo diferente e criativo de se expressar. Este arquiteto popular se inclui, com obra singular e poética, no grupo dos artistas construtores de imaginários insólitos, fantásticos e, por vezes, surreais, artistas que romperam com os padrões tradicionais e criaram estéticas e formas incomuns pautadas numa inventividade livre de modelos e cânones. Entre estes artistas encontram-se, por exemplo, Ferdinand Cheval⁴ (1836 - 1924), Antoni Gaudí⁵ (1852 - 1926) e Antonio Virzi⁶ (1882-1954).

Filho de uma índia e de um negro ex-escravo, Gabriel Joaquim dos Santos⁷ nasceu em Cabo Frio, em 1892 - quatro anos após a Abolição da Escravatura – e morreu, em 1985, também em Cabo Frio. Seu Gabriel - como ficou conhecido - dedicou 73 anos de sua vida, que não foi curta, à construção de uma Casa.

A Casa da Flor – produção arquitetônica de vida inteira⁸ -traz as marcas do tempo, a força agregadora de uma casa museu e a geração de benefícios culturais, sociais, políticos e econômicos para a população da Região dos Lagos (RJ), que compreende os municípios de Armação dos Búzios, Arraial do Cabo, Cabo Frio e

São Pedro da Aldeia. Nesta casa, “muito engraçada”, no sentido de ser portadora de graça, e plena de potência política- estão articuladas a dimensão social do bem cultural, a imaginação poética de um sujeito criador e a memória social de uma Região.

Lançar um olhar museal para a Casa da Flor, aceitando os sinais e as marcas de vida e de experiência que ali estão gravadas, pode contribuir para a valorização de uma museologia que, para além de um regime de normas e procedimentos técnicos, desenvolve uma perspectiva compreensiva, sem perder potência crítica.

As pesquisas realizadas para subsidiar o registro da Casa da Flor na categoria de patrimônio estadual indicam que em 1912 Seu Gabriel Joaquim iniciou a construção da obra de arte que manteria em processo até o final de sua vida. Trata-se de uma pequena casa e de uma extraordinária obra de arte composta por cacos de cerâmica, faiança, porcelana, vidro, ladrilho e de toda uma série de materiais e objetos considerados “imprestáveis” e destinados ao lixo. Velhos bibelôs, lâmpadas queimadas, conchas, pedrinhas, correntes, tampas de metal, manilhas, faróis de automóveis e muitos outros itens foram recolhidos e reutilizados. Há na obra do Seu Gabriel Joaquim dos Santos uma dimensão poética que dialoga com muitas outras poéticas contemporâneas e que, de modo especial, conversa com Manuel de Barros que diz: “Tudo o que a nossa civilização rejeita, despreza e mija em cima, serve para fazer poesia”(1997: p.19)⁹; e que também diz: “O poema é antes de tudo um inutensílio.” (1982: p.23)¹⁰.

A Casa da Flor lida com inutensílios e, portanto, com poéticas que podem ser percebidas em seu discurso arquitetônico formal e também em sua gramática decorativa, composta de detalhes e fragmentos que não foram originalmente produzidos para a composição de estruturas arquitetônicas. A Casa é ela mesma um artefato composto de artefatos coletados e re-significados, retirados do rio do tempo e colocados em

outra escala temporal. O exame da decoração do interior da Casa da Flor pode revelar aspectos da vida subjetiva, da memória e da poética do Seu Gabriel, mas também apresenta marcas e sinais da vida social dos grupos que ocupavam os territórios por onde o artista se movimentava. Nesse sentido, as paredes da Casa revestidas por vários objetos apresentam textos ou hipertextos que permitem ou remetem à leituras diferenciadas. Esse é o caso, por exemplo, de um emblema da Wolksvagem embutido em uma das paredes e que nos remete à questões que colocam em pauta as apropriações artísticas, as antropofagias culturais, as reciclagens, as re-significações, bem como o diálogo entre a indústria e o artesanato, o plural e o singular, o lixo e o luxo.

De algum modo, a Casa construída por Seu Gabriel apresenta - por intermédio de sua mobília, de suas paredes, de sua argamassa, de seu discurso formal - uma certa maneira de ver o mundo. O arquiteto, construtor de sua própria Casa, sonha e coleciona, constrói e sonha, constrói e coleciona um leque extraordinário de artefatos.

Seu Gabriel Joaquim dos Santos, arquiteto-artista-colecionador, vive como diria Walter Benjamin “uma tensão dialética entre os pólos da ordem e da desordem”. A existência do colecionador, ainda de acordo com Benjamin, está sujeita a “uma relação muito misteriosa com a propriedade (...)”, “(...) a uma relação com as coisas que não põe em destaque o seu valor funcional ou utilitário, a sua serventia, mas que as estuda e as ama como o palco, como o cenário de seu destino. O maior fascínio do colecionador é encerrar cada peça num círculo mágico onde ela se fixa quando passa por ela a última excitação – a excitação da compra¹¹ ” (ou da aquisição dizemos nós, buscando maior precisão conceitual). O trabalho sistemático do Seu Gabriel, dedicado – repita-se - por 73 anos, à construção da Casa da Flor (sinfonia inacabada), à formação de uma obra-

coleção capaz de ir além da morte do autor, à fabricação de um artefato-feito-de-artefatos implicou a produção de um patrimônio que, banhado nas águas da temporalidade, transformou-se em referência cultural para a cidade de São Pedro da Aldeia e para o Estado do Rio de Janeiro. A Casa da Flor, tendo sido construída por um artista que nasceu e viveu à margem ou quando muito bordejando e bordando os limítrofes entre o sistema e o “outro lado do rio”¹², é hoje reconhecidamente um bem simbólico importante para a afirmação de identidades e para a valorização da memória e dos saberes das comunidades da denominada Região dos Lagos.

“E assim levo a minha vida assim nos sonhos, sonho toda noite. Eu durmo tarde da noite, mas quando vou dormir assim mesmo vêm os sonhos. Vêm aqueles sonhos, aquela visão, aquele pensamento...”¹³

A Museologia, em nosso entendimento, pode ser compreendida como um campo e nesse sentido tem pouco interesse discutir se ela é arte, ciência ou técnica. Como campo a sua configuração situa-se na relação entre: os seres humanos, os objetos qualificados e o espaço socialmente constituído. Nesse sentido, o museu é espaço de relação, de encontro, de vivência e convivência. Para além das diferenciações entre os museus, para além da museodiversidade, para além dos museus ortodoxos, dos novos museus e dos museus sociais, impõe-se a questão: o que fazer com os museus?

Em resposta a esta questão é possível dizer que os museus podem ser compreendidos como práticas sociais colocadas ao serviço da sociedade e de seu desenvolvimento e que têm como características

principais: “o trabalho permanente com o patrimônio cultural integral; o uso do patrimônio cultural como recurso educacional; a presença de acervos (herdados ou construídos) e de exposições (de longa, média ou curta duração) abertas ao público, com o objetivo de propiciar: a construção social da memória, a percepção crítica da realidade cultural brasileira, o estímulo à produção de conhecimento, novas oportunidades de lazer e a vocação para a comunicação, investigação, interpretação, documentação e preservação de testemunhos culturais e naturais¹⁴”.

Na altura em que nos encontramos com o presente texto já é possível compreender que a Casa da Flor não apenas apresenta as características citadas (seja em ato, seja em potência), como também se insere no grupo especial de práticas e instituições que operam a favor do desenvolvimento de um olhar museal que se ampara em uma nova perspectiva museológica, em uma museologia social ou mesmo em uma museologia crítica.

Tudo isso favorece o entendimento de que a Casa da Flor, compreendida de um ponto de vista museal, está em sintonia dialógica com o ideário da Mesa Redonda de Santiago do Chile, ocorrida em maio de 1972, e que tinha por foco a função social dos museus.

A Mesa Redonda de Santiago do Chile, ocorrida há 40 anos, apontava para a necessidade dos museus estarem conectados com o seu tempo e trabalhando radicalmente a favor da sociedade e da comunidade em que estavam inseridos.

Poéticas e políticas museais estão presentes no mundo ocidental desde o aparecimento das primeiras práticas e instituições e, portanto, desde o século XVII. A partir das décadas de 1960 e 1970 uma renovação especial destas poéticas e políticas entrou em ação. Novas experiências foram desenvolvidas e as práticas que até então estavam situadas às margens do sistema museal foram deslocadas da periferia para o centro das discussões ou de modo ainda mais radical: gradualmente

as noções de periferia e centro museal foram desconstruídas e a potência transformadora dos museus passou a ser acionada por grupos sociais diferenciados. Esta é a origem das denominadas: nova museologia, ecomuseologia, museologia popular, museologia crítica, museologia social, sociomuseologia e outras denominações.

A Casa da Flor possui a força agregadora de uma casa museu e gera benefícios sociais e políticos para a população da Região dos Lagos, no Estado do Rio de Janeiro. Esta Casa, tendo como referência o olhar sensível de um arquiteto popular e espontâneo, constitui um arco de linguagem abrangente, em diálogo com os movimentos culturais, sociais e políticos que eclodiram na segunda metade do século XX.

Sobre esta Casa tão singular pairou e ainda paira certo silêncio, especialmente no que se refere às gestões políticas no município de São Pedro da Aldeia. A importância da Casa é reconhecida e alardeada especialmente pelos que vêm de fora, pelos estrangeiros, ao passo que entre os munícipes frequentemente é silenciada, esquecida, pouco valorizada.

Entre o alarde e o silêncio vai sendo construída em torno da Casa da Flor uma narrativa muito peculiar. Uma narrativa que a partir do jogo de cheios e vazios, sons e silêncios, aceleração e desaceleração constrói outra coisa, outra história, outras possibilidades cognitivas, afetivas, sensoriais e intuitivas. É, por esse caminho, que se torna possível escutar a voz do silêncio da Casa da Flor.

O desafio da musealização da Casa da Flor, cujo problema no presente texto está apenas delineado, passa, em nosso ponto de vista, pelo fortalecimento da pesquisa, da comunicação e da conservação; bem como pela dinamização de sua função social, pela valorização de sua capacidade de propiciar sonhos e ativar o imaginário individual e coletivo, pelo reconhecimento da singularidade de sua linguagem museal, e ainda pela

compreensão de que nos museus, por mais diferentes que sejam, está em permanente construção e desconstrução a tecitura de uma trança de três fios, que envolve: o poético, o político e o pedagógico.

“Vem uma pessoa com um azulejo, eu boto. Vem uma pessoa com um caramujo, eu boto. Vem uma pessoa com um prato quebrado, quebra uma jarra, eu faço aquela ramagenzinha, uma rosa, boto pra enfeitar.”¹⁵

Segundo Seu Gabriel Joaquim dos Santos, o demiurgo da Casa da Flor: “Esta Casa não é uma casa; isto é uma história, é uma história porque foi feita por pensamento e sonho”¹⁶

Pensamento e sonho, conhecimento e emoção, eis a explicitação da matéria da Casa. Uma Casa para a qual olhamos e que, ao mesmo tempo, impacta o nosso olhar.

Olhar e ser olhado. Olhar e ser olhado pela coisa olhada é uma experiência museal muito forte e recorrente. Tem-se frequentemente, nos mais diferentes tipos de museus, a impressão de que o tempo todo, ao tempo em que se vê, se é visto. E não se é visto apenas pelos outros visitantes que vemos e nos vêm, somos vistos pelas coisas concretas, pelos artefatos materiais, pelos objetos que vemos. Do fundo do tempo, do fundo de suas materialidades, do fundo de suas culturas ancestrais ou não, eles nos vêm e nos questionam; assim como nós os vemos e os questionamos.

A Casa da Flor propicia esta experiência, ela tem esta extraordinária peculiaridade cultural. As suas paredes nos olham do fundo do tempo, o tempo é a sua substância. (Benjamin, 2000, p.140-141)

Síntese provisória: não somos apenas sujeitos de conhecimento debruçados sobre determinados objetos de

conhecimento, somos também objetos nas mãos dos nossos aparentes objetos de conhecimento.

Escolhemos os temas de pesquisa, mas também podemos dizer, em certos casos, que somos escolhidos por eles: as suas peculiaridades, as suas estranhezas e os seus ritmos nos escolhem e direcionam o nosso olhar. Em certos casos é preciso travar uma verdadeira luta contra os condicionamentos objetais. Tudo isso, para a afirmação da liberdade, tragicamente condicionada.

No cotidiano de nossas vidas recebemos e sofremos as influências do que vemos, do que não vemos e imaginamos, dos amigos e dos inimigos, dos parentes, dos conhecidos e dos desconhecidos. Todas essas influências, misturadas com nossas subjetividades, pautam temas de reflexão e pesquisa, determinam abordagens e criações artísticas, produzem equilíbrios e desequilíbrios.

Considerações finais

“Eu tenho um pensamento vivo”

Gabriel Joaquim dos Santos

A história das sociedades humanas pode ser compreendida como um processo dinâmico e dialético que traz em si o princípio da contradição, o gérmen da mudança. A realidade não é estática, é dinâmica, dialética, está em transformação. Os museus não são estáticos, estão em movimento, em mudança; eles são dialéticos e estão submetidos ao princípio da contradição.

Tempo, patrimônio, memória, criação, museu, comunicação, poética, voz e silêncio são categorias que a experiência com a Casa da Flor permite acionar. Esta experiência constitui o repto de lidar com um patrimônio cultural cuja vocação museal está impressa em seu corpo, como marca de nascimento.

As casas museus (sejam elas casas das camadas populares, das classes médias ou das elites sociais e econômicas), a rigor, são casas que saíram da esfera privada e entraram na esfera pública ou do serviço aberto ao público, deixaram de abrigar pessoas, mas não deixaram necessariamente de abrigar objetos, muitos dos quais foram sensibilizados pelos antigos moradores da casa e hoje sensibilizam nas mais diferentes direções os visitantes da casa.

As casas museus e seus objetos servem para evocar nos visitantes lembranças de antigos habitantes, de hábitos, sonhos, alegrias, tristezas, lutas, derrotas e vitórias; mas servem também para evocar lembranças das casas que o visitante habitou e que hoje o habitam (Chagas, 2009, p. 15).

A Casa da Flor continua sendo isso: sonho e imaginação, memória e criação, museu e patrimônio, inspiração e desconforto, a encarnação de um pensamento vivo e desafiador.

A Casa da Flor delimita os contornos do pensável quando coloca na figura de Seu Gabriel que é seu idealizador e criador a prova de validade de uma vida inventiva, através de sonhos e ação.

Na Casa da Flor, se experimentam os sofrimentos e os prazeres uma espécie de descrição de um comportamento, uma forma de reencontrar a coerência dos sistemas de representação e apreciação. Não há outro meio de conhecer os homens do passado a não ser tomando seus olhares emprestados. Olhares através de sua criação, das imagens registradas através de fotografias, retratos feitos por anônimos, vizinhos, parentes e antropólogos, por vezes espelhos de quem a olha. Conto com os Cadernos de Apontamentos do Seu Gabriel, uma forma de diário de lembranças, que ora escreve o tempo presente de sua vida e ora retoma o passado tentando registrar o que já havia acontecido.

“Eu tenho um pensamento vivo”, dizia Seu Gabriel. E ao dizer isso como que saltava em direção ao futuro.

Para além do fardo, da labuta nas salinas, Seu Gabriel trouxe para a sua vida e trazia para o seu abrigo, a interferência da arte, o novo, a memória, a criação.

Notas

¹ Poeta, museólogo, mestre em memória social, doutor em ciências sociais, professor do PPGMS e PPMPUS, ambos da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

² Historiadora, mestre em Museologia e Patrimônio (PPMPUS) da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro (UNIRIO).

³ Frase de Seu Gabriel Joaquim dos Santos em seus Cadernos de Apontamentos, uma espécie de diários que Seu Gabriel tinha, datado de 1959.

⁴ Carteiro francês que viveu em Drôme e passou 33 anos recolhendo pedras e construindo o seu "Palácio Ideal", exemplo ímpar de arquitetura espontânea.

⁵ Arquiteto catalão, nascido em Reus e falecido em Barcelona, onde sua obra foi consagrada e até hoje é venerada como símbolo da cidade e da potência criadora da Catalunha.

⁶ Arquiteto nascido em Palermo, na Itália e falecido em São Paulo, em 1954. Chegou ao Rio de Janeiro por volta de 1910 e criou uma obra arquitetônica inovadora, expressiva, singular e instigante.

⁷ É importante observar que Ferdinand Cheval, Antoni Gaudí, Antonio Virzi e Gabriel Joaquim dos Santos, em alguma medida, foram contemporâneos.

⁸ A inscrição "Casa da Flor - 1923", registrada em uma das fachadas, marcaria, segundo alguns relatos, o ano em que Seu Gabriel, depois de um sonho, passou a incorporar à arquitetura da Casa materiais que se destinavam ao lixo.

⁹ Cadernos de Sociomuseologia nº 19. Museu, Literatura e Emoção de lidar. Mário de Souza Chagas e Myrian Sepúlveda dos Santos. 1987.

¹⁰ Entrevista exclusiva de Manoel de Barros em Caros Amigos. Rio de Janeiro, ano 1, n.3, p.18-21, 1997.

¹¹ Benjamin, W. Rua de Mão Única, Obras Escolhidas III. São Paulo: Brasiliense, 1987, p.228.

¹² O “outro lado do rio” é um verso de um poema que faz parte do livro (inédito) “água salobra”, de autoria de Mario Chagas.

¹³ Frase de Seu Gabriel Joaquim dos Santos em seu Caderno de Apontamentos, uma espécie de diário que Seu Gabriel tinha datado de 1956.

¹⁴ Ver Política Nacional de Museus, lançada em 2003, no MHN, por iniciativa do Ministério da Cultura.

¹⁵ Frase de Seu Gabriel Joaquim dos Santos em seu Caderno de Apontamentos, uma espécie de diário que Seu Gabriel tinha, sem data.

¹⁶ Estevão Silva da Conceição, construiu a. A "Casa de Pedra" uma das construções mais originais da cidade, de São Paulo e fica no coração da favela Paraisópolis, no bairro do Morumbi. É um lugar com arcos salpicados de pedras e paredes cobertas com todo o tipo de objeto - de pratos, xícaras e estátuas a máquinas de escrever e telefones celulares. O que parece mais surpreendente é que um homem que nunca ouviu falar do arquiteto catalão Antoni Gaudí (1852 - 1926) tenha construído algo tão próximo do seu estilo. Uma espécie de Seu Gabriel contemporâneo.

Bibliografia

Abreu, Regina. *A fabricação do imortal: memória, história e estratégias de consagração no Brasil*. Rio de Janeiro: Rocco, 1996.

- Bachelard, Gaston. *A poetica do espaço*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.
- Brasil. *Política Nacional de Museus*. 1ª ed. Brasília, 2007.
- Benjamin, Walter. *Passagens*. Minas Gerais: Editora UFMG, 2007.
- _____. Charles Baudelaire: um lirico no auge do capitalismo. São Paulo: Brasiliense, 1994. (Obras escolhidas, v.III)
- Bordieu, Pierre. *O poder simbólico*. Rio de Janeiro: Bertrand Brasil, 2001.
- Bourdieu, Pierre. *As Regras da Arte – gênese e cultura no campo literário*. São Paulo; Companhia das Letras, 1996.
- _____. *Uma História Social do Conhecimento – de Gutenberg a Diderot*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar Editor, 2000.
- Chagas, Mario de Souza. *Há uma gota de Sangue em cada Museu – a ótica museológica de Mario de Andrade*. Santa Catarina: Editora Argos, 2006.
- _____. *A poética das casas museus de heróis populares*. Rio de Janeiro: FGV - Revista Mosaico nº 04, ano II. 2010. v. 1. 336 p.
- _____. *A imaginação museal - Museu, memória e poder em Gustavo Barroso, Gilberto Freyre e Darcy Ribeiro*. Rio de Janeiro: IBRAM, 2009.
- _____. *Museália*. Rio de Janeiro: JC Editora, 1996.
- Durkheim, Emile. *As Regras do Método Sociológico*. Editora: Martin Claret: São Paulo, 1996.
- Gonçalves, José Reginaldo S. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2007.
- Florentino, Manolo. *Em Costas Negras – uma historia do trafico de escravos entre a África e o Rio de Janeiro*. São Paulo: Companhia das Letras, 1997.
- Holanda, Sergio Buarque de. *Raízes do Brasil*. São Paulo: Companhia das Leras, 1999.

- Lira, Sérgio. *O Museu é a Minha Casa: Para uma Nova Museologia Etno(gráfica)*. Águas Santas: 2004.
- Santos, Maria Célia Teixeira Moura. *Encontros Museológicos – reflexões sobre a Museologia, a educação e o museu*. Rio de Janeiro: Coleção Museu, Memória e Cidadania, 2008.
- Santos, Myrian Sepúlveda dos. *A escrita do Passado em museus históricos*. Rio de Janeiro: Garamond, 2006.
- Zaluar, Amélia. *Livro de apontamentos de Seu Gabriel Joaquim dos Santos*. Instituto Cultural Casa da Flor. Rio de Janeiro: 1989. Inédito.
- Zaluar, Amélia. *A Casa da Flor - Tudo caquinho transformado em beleza*. Monografia Inédita.

Ao sabor da maré: inclusão e participação num museu à deriva?

Lucienne Figueiredo dos Santos

SIM-RJ/SEC-RJ. Rio de Janeiro, Brasil

lucienne.figueiredo@gmail.com

RESUMEN

Al sabor de la marea: inclusión y participación en un museo a la deriva?

¿Cómo salvaguardar iniciativas museológicas emergentes desde poblaciones histórica y socialmente marginales y desacreditadas? ¿Cuál es el papel de las políticas públicas en la cultura, y en especial aquellas de los museos, de garantizar espacios donde se desarrollan los mejores ejemplos de museología inclusiva y participativa? Este breve artículo pretende hacer reflexionar sobre el caso del Museo de Maré, en Río de Janeiro, donde el interés privado amenaza desalojar a una colección de recuerdos y que representa el rescate de la ciudadanía de estas comunidades olvidadas durante generaciones a su propia suerte y que ahora cuenta los días cuando verán al término de su Museo. Desde la racionalidad crítica que entiende a los museos como una forma de violencia de Estado, hasta lo que se puede hacer por el multiculturalismo participativo e inclusivo a través del desarrollo e implementación de las políticas públicas, el artículo enumera algunas de las funciones básicas de lo que debemos hacer en cuanto gestores y ciudadanos: garantizar la voz y la presencia de la diferencia mediante la comprensión de que el patrimonio somos todos nosotros.

Palabras-clave: Museología Inclusiva y Participativa; Políticas públicas; Museu da Maré.

RESUMO

Como salvaguardar iniciativas museais emergentes de sociedades histórica e socialmente alijadas e desprestigiadas? Qual a função das políticas públicas de cultura e notadamente de museus na garantia de espaços onde se exerce a melhor museologia inclusiva e participativa? Este breve artigo pretende fazer refletir sobre o caso do Museu da Maré, no Rio de Janeiro, onde o interesse privado ameaça desalojar um acervo de memórias e de resgate da cidadania de populações abandonadas há gerações à sua própria sorte e que agora mesmo conta os dias para o fim de seu Museu. Da radicalidade crítica que entende a própria instituição dos museus como forma de violência de estado, até o que se pode fazer pela multiculturalidade inclusiva e participativa mediante o aperfeiçoamento e aplicação de políticas públicas, o artigo elenca algumas das funções fundamentais do que devemos fazer acontecer enquanto gestores e cidadãos: garantir a voz e a presença da diferença pelo entendimento de que patrimônio somos todos nós.

Palavras-chave: Museologia Inclusiva e Participativa; Políticas públicas; Museu da Maré.

ABSTRACT

At the wave of the tide: inclusion and participation in a museum adrift

How to safeguard emerging museological initiatives from historical and socially sidelined and discredited societies? What is the role of public policies in culture and especially of museums in ensuring spaces where the best examples of inclusive and participatory museology are carried out? This short article aims to make us reflect on the case of the Museum of Maré, in Rio de Janeiro, where private interest threatens to dislodge a collection of memories and the rescue of the citizenship of populations abandoned to their own devices for generations, and who are right now counting the days to the end of their Museum. From a critical radicalism that understands the museums as a form of state violence, to what can be done by inclusive and participatory multiculturalism through the development and implementation of public policies, the article lists some of the basic functions which we, as managers and citizens, should make happen: ensure the voice and presence of difference by understanding that we are ourselves all (precious, national) assets.

Keywords: Inclusive and participatory museology; public policies; Museum of Maré.

A sociedade humana está sempre em transformação e, com ela, seu universo de representações, onde se debatem as questões identitárias. Por sua vez, as entidades museais vêm igualmente se transformando, tanto no aspecto físico e conceitual como em sua função social – ou na percepção que as políticas públicas de cultura têm acerca dessa função.

Conforme ressalta Scheiner (2012), o caráter social da Museologia tem sido amplamente reforçado pelas diretrizes mundiais de cultura e desenvolvimento, de modo a traduzir seu potencial de mobilização cultural em práticas que cada vez mais se alinham às necessidades dos sujeitos, nas diversas modalidades de interação entre homem, sociedade, cultura e natureza. As interseções da museologia com as ciências sociais são óbvias e até indispensáveis para pensarmos o chamado “campo museológico”.

A complexidade da sociedade brasileira, com sua riqueza de manifestações culturais tão diversificadas, demanda que os museus venham a desempenhar papel estratégico na esfera das políticas públicas voltadas para a valorização do patrimônio cultural como meio de aprimorar os processos democráticos de participação.

O patrimônio cultural, seja tangível ou intangível, referido a todos os grupos sociais e étnicos (historicamente prestigiados ou estigmatizados), envolve a noção – do ponto de vista museológico na contemporaneidade – de que deve ser-lhe permitido expandir suas possibilidades na construção identitária para todos os segmentos da sociedade para quem, ao fim e ao cabo, deve servir o campo museal.

Este é o cerne do conceito de museu inclusivo, explica-nos Scheiner (2012). Uma museologia inclusiva, portanto, fundamenta-se na concepção cultural pluralista, que entende o museu como espaço para o diálogo intercultural e confluência de percepções de diferentes campos disciplinares e a partir da experiência de

diferentes grupos sociais. Museus devem ser agentes de mudança e zelar pela sintonia da responsabilidade social dos setores produtivos para que não ponham em risco o patrimônio cultural representativo da diferença, da multidiversidade e, sobretudo, como expressão de segmentos sociais antes alijados do processo de planejamento e desenvolvimento de estratégias de ação e participação. Neste ponto, também tangenciamos a noção de uma museologia participativa, conforme veremos adiante.

Claro que sempre haverá o risco, em políticas públicas, de declarar-se inclusiva uma museologia somente exercida no discurso, apropriando-se de seu conceito sem, entretanto, tornar suas premissas uma realidade. Escreve Alejandro Silva Jesus, professor de Museologia da UFPE:

no momento em que se renovam as perspectivas de construção de um novo Projeto de Nação mais inclusivo e com maiores estímulos à participação cidadã, torna-se premente a implantação de uma Política Nacional de Museus, que além de abrangente e integrada à política cultural, seja um estímulo ao desenvolvimento, à criatividade, à produção de saberes e fazeres e ao avanço técnico-científico dos campos culturais produzidos, bem como a democratização dos dispositivos de estímulo e incentivo à dinâmica de produção de bens culturais representativos de diferentes grupos sociais e étnicos, de diferentes regiões e localidades existentes no país. (Jesus, 2013, p.139)

Como prioridades no campo da Museologia e do Patrimônio, salienta Scheiner (2012, p.29), estão a abordagem verdadeiramente multicultural que não apenas se expresse mediante o ponto de vista de "Um para Muitos" – e quase sempre pelo ponto de vista da cultura hegemônica que costuma definir as políticas

públicas de cultura – mas mediante ações que permitam que todas as diferentes culturas se vejam e se relacionem umas às outras e à sua própria maneira, numa abordagem de "Muitos para Muitos" – o que seria um genuíno diálogo intercultural, capaz de construir uma cultura de paz e tolerância.

Em seu artigo sobre "Políticas de Cultura e Práticas decoloniais"¹, Jesus (2013, p.142) nos lembra inicialmente que a teoria crítica do *campo científico* de Bourdieu pode nos ajudar a refletir sobre a *consistência como campo* da Museologia, no sentido de entender o que seja de fato uma Museologia Inclusiva e Participativa, na medida em que o campo museológico é compartilhado também com historiadores, sociólogos, antropólogos, arquitetos e até por museólogos. Jesus irá nos lembrar que alguns conceitos que costumamos atribuir ao "nosso" campo museológico derivam do que Foucault chamava de "governamentalidade", ou seja, diferentes diagramações políticas que determinam as lógicas e dispositivos que conduzem às experiências de épocas (JESUS, 2013, p.142). Ora, o que Bourdieu irá nos fazer pensar, articula o professor, é que a consistência enquanto campo da museologia é mais reconhecível por sua *vocação política* que por sua *produção científica*, pouco estabelecida.

É esse caráter *produtivo* que faz viger as noções do que seja um "campo museal" e um "museu inclusivo" (e participativo, acrescento eu) como Política Nacional de Museus, ao mesmo tempo que faz com que os termos aconteçam na teoria, ainda que esta seja uma potência, um vir a ser, um porvir.

O autor segue em sua digressão sobre a violência do Estado, citando Rousseau em seu "Discurso sobre as Ciências e as Artes", para quem do Iluminismo – do qual emerge todo o projeto de civilização de onde nascem os museus – não poderá vir a emancipação (Jesus, 2013, p.145). O modo próprio de ordenamento das sociedades modernas, segundo Rousseau, consiste na sublimação

ou suavização da função de opressão do Estado na forma das ciências e das artes de que o projeto iluminista se vale para garantir a sujeição, experiência de servidão voluntária ou escravidão dos povos policiados (e neste ponto observamos consonância com a genealogia da *sociedade disciplinar* em Foucault), que resultaria na *seriação* a que todos os indivíduos ou sujeitos modernos estariam submetidos, imersos no chamado *senso comum*. Esta seria a base para nossa mirada crítica em relação àquilo que, conforme se observa como tendência mundial, norteia as políticas culturais, notadamente as que tratam da ideia de patrimônio integral e musealização inclusiva e participativa.

A radicalidade da crítica apresentada no artigo de Alejandro Silva de Jesus pode parecer excessiva, mas nos serve como ponto de partida para entender as formas não menos sutis de violência que pode o Estado engendrar quando se empenha por criar museus segundo suas próprias premissas, ignorando o ambiente de onde deveriam emergir suas bases.

Museus públicos ainda são criados segundo projetos de seus governantes, sem uma avaliação do desejo e da compreensão da comunidade e/ou sociedade na qual estará inserido. Não se promovem fóruns para debates e nem tão pouco consultas públicas para conhecer a expectativa social em relação à instituição a ser criada ou requalificada, como é o caso do Museu Antropológico da Universidade de Goiás que colocou em seu site um convite à sociedade para debater sobre: *Que museu queremos?*² Recentemente, o Museu de Arte Contemporânea, o MAC³ de Niterói abriu um ciclo de debates que chamou de Museu Fórum, com a intenção de apresentar temas e profissionais qualificados para uma discussão aberta ao público. Outras iniciativas que vale registrar são, também em Niterói, a do Museu de História e Artes do Estado do Rio de Janeiro⁴ com a exposição *Ressonâncias* e a do Centro Cultural da Justiça Federal⁵ no Rio de Janeiro, que promovem ciclos

de debates com os temas sociais mais polêmicos. É de se esperar que o Museu funcione como Ágora – local público de reunião ou assembleia onde os antigos gregos debatiam os temas de interesse comum. As quatro instituições citadas têm obtido uma frequência acima do esperado e a participação e demanda por novos temas é crescente. Esses Museus tradicionais em seu projeto original de concepção entenderam que precisavam ser agentes da transformação social e somente com uma visão ampliada da sua missão realmente atingirão seu objetivo primeiro: a dignidade da pessoa humana.

Alguns projetos de museus “espetaculares” como o Museu do Amanhã⁶ – parte integrante do Projeto Porto Maravilha – e que, cabe aqui esclarecer, foi apresentado a um público muito restrito para uma tomada de conhecimento do que estava para ser instalado, são um exemplo eloquente do que não deveria ser feito.

No entanto, os Museus comunitários costumam surgir *das e nas* bases sociais, como um capital real sustentável e enraizado no território e na comunidade que se renova e cresce, como um fator de consciência coletiva. Grupos desenvolvem maneiras próprias de se representarem – seja musealizando um território, como o *Museu de Favela* (Pavão, Pavãozinho e Cantagalo-RJ)⁷ e o *Museu Vivo do São Bento* (Duque de Caxias-RJ)⁸, seja como fez o *Museu da Maré* (Complexo da Maré-RJ), que tem na sua sede a história dos seus moradores, o registro das mudanças naquele território, da violência vivenciada, das condições de vida, enfim, lembranças e esquecimentos.

Todos temos nosso patrimônio pessoal, formado por nossos pertences, nosso modo de pensar, agir, de perceber o outro, de se relacionar e a partir desse patrimônio é que vamos definir o que representará cada um nós e o próprio grupo.

O ICOM já reconhece que patrimônio é um conceito integral – o homem que se relaciona com tudo na natureza. O Patrimônio é um elemento fundamental da

identidade, seja ela local, regional ou nacional; pode ainda, representar um fator de resistência ou mesmo de orgulho. Segundo Varrine “o que importa é que o patrimônio seja reconhecido pela comunidade como seu. Senão, ele não poderá desempenhar o seu papel” (Varine, 2012, p.29). A comunidade não deverá fechar-se em si mesma, cuidará de conservar seu patrimônio, mas não deverá ser impedida de gerar novos patrimônios, pelo contrário, irá enriquecê-lo permanentemente como fruto de sua criatividade natural, inerente às comunidades – o que será fundamental para comprovar assim o seu desenvolvimento.

É bom lembrar que Museu, como lugar de memória, é filho de Mnemósine, mãe das Musas, mas tem sua paternidade em Zeus – que representa a estrutura e os lugares de poder. Assim, não se deve perder de vista que museu é o local onde as identidades são valorizadas na horizontalidade, sem hierarquia de poderes, e se assim não estiverem representadas, há de se rever a missão do museu. É papel da museologia reconhecer e incluir as multiculturalidades e promover um diálogo intercultural com a sociedade.

Cabe ainda ressaltar que a memória coletiva, além de uma conquista, é um instrumento e um objeto de poder. Nas sociedades onde a memória social é destacadamente oral, ou que ainda estão no processo de constituir uma memória coletiva escrita, podemos visualizar e compreender melhor a luta pela dominação da recordação e da tradição.

Le Goff alerta para o fato de que

a memória, na qual cresce a história, que por sua vez a alimenta, procura salvar o passado para servir ao presente e ao futuro. Devemos trabalhar de forma que a memória coletiva sirva para a libertação e não para a servidão do homens. (Le Goff, 1996, p.437)

Acredita-se que as políticas públicas voltadas para os museus⁹ devam estar a serviço dessa interculturalidade para que não se tornem instrumentos do poder hegemônico em detrimento das culturas desprestigiadas. Na contemporaneidade, com o fenômeno da globalização, onde a tecnologia promove transformações cada vez mais rápidas nas noções de espaço e tempo, caberá aos museus estarem atentos no desenvolvimento de suas propostas, garantindo cumprimento de metas que expressem uma posição institucional comprometida com a transformação social a cada dia mais rápida e complexa.

As mídias nos permitem saber e conhecer globalmente qualquer cultura, de modo que somos tocados o tempo todo por muitas identidades. Deverão também referendar como transformação social o processo de democratização e inclusão de todo e qualquer homem como agente de sua própria história, conduzindo-o ao processo de reflexão, produção de conhecimento e, sobretudo, à constituição de uma consciência crítica.

Os profissionais de museus – e aqui esclareço que não falo apenas dos museólogos, mas também dos historiadores, antropólogos, sociólogos, arquitetos, arte-educadores – precisam ter clareza do compromisso assumido com a cultura quando estiverem fazendo parte de suas equipes técnicas. Caberá ao Museu e suas equipes se aproximarem da comunidade onde estão inseridos para compreender suas expectativas e promover, inicialmente, uma escuta sem preconceitos para que se desenvolva um diálogo aberto e frutífero para todos. Os profissionais de museus, na perspectiva de uma museologia inclusiva e participativa, assumem o papel de promover a conscientização de que o patrimônio musealizado é de todos e que a comunidade é a guardiã, juntamente com o Museu, daquele acervo eleito como *museália* – objeto de museu; e de que o processo de musealização pode e deve ser participativo.

É desejável e, arrisco-me aqui a dizer, *sempre possível*, que museus tradicionais desenvolvam estratégias de gestão capazes de compartilhar com a sociedade sua missão institucional. Apesar de concebidos quase sempre com caráter celebrativo do poder, muitos museus tradicionais estão se constituindo como “lugares de memória”, entendendo que o desenvolvimento social depende da compreensão teórica e prática do exercício da cidadania, e o trabalho com o poder da memória precisa ser democrático.

É igualmente desejável que as instituições museais reconheçam seu papel na inclusão das manifestações de seu entorno, ou seja, tragam para perto e/ou para dentro de seu âmbito toda a pluralidade de saberes e fazeres que as circundam e justificam. Sempre existirá o risco de museus públicos servirem ao poder instituído através de suas políticas públicas. Se no esforço da construção dessas políticas não houver uma participação efetiva dos profissionais de museus e da sociedade civil, continuaremos a repetir modelos de gestão para museus que não irão corresponder às nossas sociedades. Estaremos compactuando com a existência de instituições que não nos representam.

Deveria ser redundante falarmos de *Museu Inclusivo* e/ou *Participativo* assim como também se fala de *Museologia Social*. Museu é inclusivo e social, não tem como não ser, está na sua definição, segundo o Estatuto dos Museus no Brasil (Lei 11.904/2008)¹⁰.

Artº 1º Consideram-se museus, para os efeitos desta Lei, as instituições sem fins lucrativos que conservam, investigam, comunicam, interpretam e expõem, para fins de preservação, estudo, pesquisa, educação, contemplação e turismo, conjuntos e coleções de valor histórico, artístico, científico, técnico ou de qualquer outra natureza cultural, abertas ao público, a serviço da sociedade e de seu desenvolvimento.

No Decreto 8.124¹¹, que regulamenta o Estatuto de Museus e o Sistema Brasileiro de Museus, aparecem contemplados os Processos Museológicos com a seguinte definição: Programa, projeto e ação em desenvolvimento ou desenvolvido com fundamentos teóricos e práticos da museologia, que considerem o território, o patrimônio cultural e a memória social de comunidades específicas, para produzir conhecimento e, sobretudo, desenvolvimento cultural e socioeconômico. É uma mudança importante de paradigma na museologia o reconhecimento das iniciativas que emergem de grupos sociais, com caráter inclusivo e, sobretudo, reconhecendo o valor da memória social. Aqui fica clara a efetiva participação da Antropologia no reconhecimento do outro pelo outro.

No Estado do Rio de Janeiro vivemos um momento especial de reflexão para todos do campo museal. Um fato concreto acontece, está nos jornais e nas redes sociais. O Museu da Maré, fundado em maio de 2008, foi a primeira iniciativa criada e formalizada numa comunidade de favela. Sua sede foi conseguida através de um Termo de Comodato com o Grupo Libra, que garantiu a sua cessão até o final de 2013. Entretanto, a empresa deseja retomar sua propriedade que consiste em galpão e da sede do museu e, claro, está no seu legítimo direito enquanto proprietário em questão. Vale lembrar, que o Complexo da Maré¹² é um dos maiores conjuntos de favelas e pequenos bairros que, durante muito tempo, foi tomado pela violência. Muitas empresas que possuíam galpões acabaram por abandonar o local. Os imóveis abandonados sofreram depredações ou foram ocupados pelo narcotráfico. O único que se manteve íntegro foi o do atual Museu da Maré. O trabalho desenvolvido *pela* e *para a* comunidade sempre foi respeitado e reconhecido. O fato é que o Museu foi notificado pela empresa, que deu 90 (noventa) dias para que o museu seja “desmontado” e deixe o local

desimpedido. Entendo o lado do proprietário, mas fica uma questão para reflexão: as políticas públicas não deveriam dar conta de tal fragilidade em que vivem as instituições? Há um clamor nas redes sociais pela permanência do Museu, e vários abaixo-assinados estão circulando pela Internet. Mas, efetivamente, é preciso pensar numa solução rápida até o dia 24 de outubro. Foi encaminhado à Prefeitura do Rio de Janeiro um pedido de tombamento do acervo do Museu numa tentativa de garantir que só haverá remoção do mesmo se for para um lugar adequado na sua comunidade. Fica a pergunta: de fato há tempo para uma declaração de interesse público que garanta essa desapropriação? O Instituto Brasileiro de Museus, a Secretaria de Estado de Cultura e a Prefeitura do Rio de Janeiro estão unidos na busca de uma solução para que o Museu da Maré não saia dali.

Esta narrativa busca refletir sobre a fragilidade das nossas políticas públicas. Desde 2003, com o lançamento da Política Nacional de Cultura, iniciamos debates por todo o país com a intenção de discutir e construir nossos Planos Setoriais. A área de museus avançou muito e estabeleceu uma Política Nacional Setorial de Museus para o período de 2010 a 2020¹³. No entanto, acabamos por nos surpreender com o caso do Museu da Maré, que nos faz pensar que não se trata apenas de teorizar políticas, é preciso efetivá-las, exercer uma prática diária e vigilante dos encaminhamentos propostos para a garantia dos museus, seus patrimônios e seus profissionais. O campo museal precisa exercer, com comprometimento e ética, o papel que lhe cabe como guardião do patrimônio. Temos que, a partir da teoria, aprimorar nosso cotidiano nos museus e não ficar reféns de situações com as quais não estamos ainda, na prática, instrumentalizados para lidar.



Palafita (Foto: Naldinho Lourenço-Museu da Maré)

Museus representam e preservam os valores da sociedade humana. O grande desafio dos museus e de seus profissionais é mostrar à sociedade uma nova percepção do patrimônio; museus que apresentem diferentes olhares e discussões que propiciem novas leituras desses acervos na atualidade – esta, sem dúvida, será uma ação de caráter transformador, mas nada simples de implantar. Há de se preparar para lidar com conflitos de opiniões, além de um longo trabalho a ser desenvolvido com o apoio da ação educativa dos museus. Mas, afinal, para que servem os museus se não for para educar, incluir, promover a cidadania e a dignidade humana pela preservação de seu patrimônio e, a partir dele, levar a sociedade a se reconhecer e transformar?



Museus Comunitários (Museu da Maré) – foto da autora

Não poderia deixar de mencionar Mario Chagas, o poeta museólogo que ao mencionar que em todo museu há uma gota de sangue, confere aos museus a sua dimensão humana.

Admitir a presença de sangue no museu significa também aceitá-lo como arena, como espaço de conflito, como campo de tradição e contradição. Toda instituição museal apresenta um determinado discurso sobre a realidade. Este discurso, como é natural, não é natural, e compõe-se de som e de silêncio, de cheio e de vazio, de presença e de ausência, de lembrança e de esquecimento (Chagas, 1999, p.30)

Chagas avança ainda um pouco mais quando diz que

(...) o poder dos museus como agências capazes de servir e de instrumentalizar indivíduos e grupos de origem social diversificada para o melhor equacionamento de seu acervo de problemas. (...) sobretudo, em democratizar a própria produção de bens, serviços e informações culturais. (...) O compromisso não é tanto com o ter e preservar acervos, e sim ser espaço de relação e estímulo às novas produções sem esconder o “seu sinal de sangue” (Chagas, 1999, p.16)

Segundo Waldisa Russio um museu deve ser propiciador do questionamento, da crítica, da avaliação, da ética e da transformação: “O museu deve ser compreendido como um processo em si mesmo, como uma realidade dinâmica (...). O museu não existe isoladamente, mas dinamicamente, na sociedade” (Russio, 1977, p. 132 *apud* Cândido, 2003).

O Museu da Maré foi criado a partir do trabalho do Centro de Estudos Solidários da Maré - CEASM com o objetivo não só de relembrar, mas questionar, refletir sobre todo tipo de preconceito que vivenciam os moradores das favelas. Esses mesmos moradores buscam uma identidade que, na visão de Russio,

*tem um caráter orgânico (ou sistemático) de permanência, de resistência e de continuidade (jamais de eternidade) que impõem suas marcas, seus registros na memória coletiva. Essa memória, por sua vez, não é somente o passado (perspectiva) mas o registro do presente e a possibilidade do futuro (prospectiva) (Russio, 1977 *apud* Bruno, 2010, p.177).*

A sociedade esquece, ou não quer lembrar, que favelas são parte integrante das cidades e, para muitos, continuam invisíveis. Essas comunidades constroem, como todas as demais, uma memória coletiva e,

sobretudo, afetiva com seu território. No Museu da Maré o tempo é cíclico e tematizado em doze "tempos": da Água, da Migração, da Casa, da Resistência, do Trabalho, da Feira, da Festa, do Cotidiano, da Fé, da Criança, do Mêdo e do Futuro. Mas a palafita reproduzida em sua sede é o ponto central do Museu, a origem da ocupação daquela área com sua forma de ser e viver tão peculiares. Estamos falando aqui de um modo próprio de olhar que essa comunidade escolheu, sendo apenas uma das formas possíveis, sempre existindo a possibilidade de releitura a partir de novos olhares e novos interesses. O Museu da Maré discute e valoriza aquilo que constitui e consolida o espírito e o modo de ver, viver e sentir de sua comunidade, com seus próprios códigos dentro de seu universo de relações.

Museus e políticas culturais no Brasil estão intimamente ligados ao poder. Será necessário considerar os sentidos e os limites da democracia, do acesso à informação na sociedade; saber, enfim, que têm o poder de definir e de orientar ações, e também de garantir sua continuidade. O poder não emana exclusivamente da instância estatal, ele está presente em todas as relações sociais. Segundo Moraes

Na tradição das Ciências Sociais, poder é parte estruturante de processos decisórios e organizativos da sociedade. O Museu, sendo uma vigorosa instituição da cultura, negocia sua existência, sentidos e transformações na lógica das lutas e dominação social. (Moraes, p.10)

O Museu torna legítima a construção, a exposição e a reflexão do mundo, as relações dos objetos e seus simbolismos, atribui significado comum e organiza relações simbólicas e sociais, institui e regula o processo de produção de sentidos e conceitos.

Poéticamente...

museus são casas que guardam e apresentam sonhos, sentimentos, pensamentos e instituições que ganham corpo através de imagens, cores, sons e formas. Os museus são pontes, portas e janelas que ligam e desligam mundos, tempos, culturas e pessoas diferentes (Chagas, 2006 p.28 apud Moraes, p.10)



*Logomarca da Campanha Pró-Museu da Maré
(Museu da Maré/Clipart by Tracey Swart)*

Notas

¹ Relativo à *Decolonialidade*, termo usado principalmente por um movimento emergente na América Latina centrado no entendimento da modernidade no contexto de uma forma de teoria crítica aplicada aos estudos étnicos. Ele tem sido descrito como consistindo de opções analíticas e práticas de confronto e desvinculação com a matriz colonial de poder. (Cf. <http://en.wikipedia.org/wiki/Decoloniality>).

² Formulário para envio de contribuições e consulta pública. Disponível em <https://museu.ufg.br/>. Acesso em outubro de 2014.

³ Disponível em: <http://www.macnit.com.br/>. Acesso em outubro de 2014.

⁴ Disponível em <http://www.museusdoestado.gov.br>. Acesso em outubro de 2014.

⁵ Centro Cultural Justiça Federal. Disponível em <http://www10.trf2.jus.br/ccjf/>. Acesso em outubro de 2014.

⁶ Disponível em: <http://portomaravilha.com.br/web/esq/projEspMusAmanha.aspx>. Acesso em outubro de 2014.

⁷ Disponível em: <http://museudefavela.org>. Acesso em outubro de 2014

⁸ Disponível em: <http://ow.ly/CIWw0> Acesso em outubro de 2014.

⁹ É bom lembrar que a Política Nacional Setorial de Museus será avaliada pelo Comitê Gestor do Sistema Brasileiro de Museus, agora em novembro de 2014 durante o 6º Fórum de Museus.

¹⁰ Lei Nº 11.904, de 14/01/2009. Disponível em: <http://ow.ly/CjWqW>. Acesso em outubro de 2014.

¹¹ Decreto nº 8.124 de 17/10/2013. Disponível em: <http://ow.ly/CjWRh>. Acesso em outubro de 2014.

¹² Maré (bairro) – Wikipédia. Disponível em: <http://ow.ly/CjX7K>. Acesso em outubro de 2014.

¹³ Plano Nacional Setorial de Museus. Disponível em: <http://ow.ly/CI0Ts>. Acesso em outubro de 2014.

Referências

- Bruno, Maria Cristina Oliveira, and Marcelo Araujo. **Waldisa Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional**. São Paulo: Pinacoteca do Estado (2010).Vol 1
- Cândido, M.. Introdução. **Cadernos de Sociomuseologia**, América do Norte, 20, Jun. 2009. p.17-20 Disponível em: <http://ow.ly/DG54y>. Acesso em: 01 Nov. 2014.
- Chagas, Mário de Souza. **Há uma gota de sangue em cada museu: a ótica museológica de Mário de Andrade**. (2006). 135p, Chapecó, Argos.
- Chagas, Mário de Souza; Rafael Z Bezerra, e Sarah F Benchetrit. **Sobre o Seminário Internacional e sua proposta no ano de 2008. A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos**. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional (2008). 272p. p. 9-14.
- Jesus, Alexandro Silva de. Políticas da cultura e espaços decoloniais. Elementos para uma teoria sobre o museu inclusivo. **Revista de Estudos AntiUtilitaristas e PosColoniais**, v. 3, n. 2, 2014. p.138-155 Disponível em: <http://ow.ly/DG7nb>, Acesso em : 01 Nov 2014.
- Le Goff, Jacques et al. **História e memória**. Ed. da Unicamp, 1996. p.437
- Moraes, Nilson A. **Museus e poder: enfrentamentos de um incômodo de pensar e fazer**. *O caráter político dos museus*. Granato, Marcus: Santos, Claudia P. Mast Colloquia Vol. 12. Rio de Janeiro, MAST, 2010. p.7-25
- Rousseau, Jean-Jacques. **Discurso sobre a origem da desigualdade entre os homens**. 3ª. Ed. Martins Fontes, 2005. (apud Jesus, 2013).
- Scheiner, Teresa C. Patrimônio, Museologia e sociedades em transformação: reflexões sobre o museu inclusivo. *Conferência magistral* “O

*pensamento museológico contemporâneo”. **Actas del II Seminario de Investigación en Museología de los países de lengua portuguesa y española 2010**. Disponível em <http://ow.ly/DG5KF>. Acesso em 01/11/2014*

Varine, Hugues de. **As raízes do futuro: o patrimônio a serviço do desenvolvimento local**. Porto Alegre: Medianiz (2012). p 37-41.

Em busca de um museu inclusivo

Ana Fátima Berquó^{1a} e Diana Farjalla Correia Lima^{1b}

PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, Brasil

afberquo@globo.com

diana@mls.com.br

RESUMEN

Hoy el museo es un espacio vivo y relativo, bien distante del gabinete de curiosidad silencioso y intocable del pasado y a servicio de una elite. La apuesta en la comunicación y en la interactividad busca despertar nuevas emociones en los visitantes y grandes desafíos a los curadores y profesionales de museo. Con vistas a transformar la visita en una experiencia memorable para las personas de perfiles diversificados, se necesita explorar técnicas y tecnologías que puedan permitir el acceso a contenidos informativos según las necesidades individuales de cada visitante. En esta comunicación, hablase acerca del recurso de la audio-descripción como una herramienta para el museo comunicarse teniendo en cuenta el público con deficiencia visual, en dirección al tan deseado 'museo inclusivo'. Este recurso no descarta otras estrategias multisensoriales que incluyen recursos audiovisuales, verbales y no verbales, táctiles, olfativos y gustativos que consideran los demás sentidos con la perspectiva del enriquecimiento de visita al museo por el público con deficiencia visual.

Palabras-clave: Museo inclusivo, Público con deficiencia visual, Audio-descripción

RESUMO

Atualmente o museu é um espaço vivo e reativo, bem distante do gabinete de curiosidade silencioso e intocável do passado a serviço de uma elite. A aposta na comunicação e na interatividade buscam despertar novas emoções nos visitantes e grandes desafios aos curadores e profissionais de museu. Com vista a transformar a visita numa experiência memorável para pessoas de perfis diversificados, torna-se necessário explorar técnicas e tecnologias que permitam acessar os conteúdos informativos segundo as necessidades individuais de cada visitante. Nesta publicação abordar-se-á o recurso da áudio-descrição como mais uma ferramenta para o Museu se comunicar levando-se em conta o público com deficiência visual, a caminho do tão desejado 'museu inclusivo'. O referido recurso não descarta outras estratégias multissensoriais abrangendo recursos audiovisuais, verbais e não verbais, táteis, olfativos e gustativos, que levam em consideração os demais sentidos, com a perspectiva do enriquecimento da visita ao museu pelo público com deficiência visual.

Palavras-chave: Museu Inclusivo - Público com deficiência visual - Áudio-descrição

ABSTRACT

Currently the museum is a living and reactive space, far away from the silent and untouchable cabinet of curiosities of the past in service of the elite. The focus on communication and interactivity seek to awaken new emotions in visitors and great challenges to curators and museum professionals. In order to turn the visit into a memorable experience for people of various profiles, it becomes necessary to explore techniques and technologies that allow access informational contents according to the individual needs of each visitor. This communication addresses the resource of the audio description as a tool to communicate to the museum taking into account the public with visual impairments, on the path to the coveted desired Inclusive Museum. The referred appeal does not rule out other multisensorial strategies covering audiovisual, verbal and nonverbal, tactile, olfactory and gustatory resources, which take into account the other senses, with the prospect of enriching visit to the museum by the public with visual disabilities.

Keywords: Inclusive Museum - Public with visual disabilities – Audio description

EM BUSCA DE UM MUSEU INCLUSIVO

O acesso à informação, no mais amplo sentido, é acesso ao conhecimento, e este é vitalmente importante para nós não continuarmos sendo menosprezados e dependentes das pessoas que enxergam. Nós não precisamos de piedade nem de ser lembrados que somos vulneráveis. Precisamos ser tratados com igualdade – e comunicação é a forma de realizar isto. -- Louis Braille (1809-1852).

O século XXI já nasceu sob o signo da acessibilidade. Muitas são as leis vigentes que trazem o direito básico à igualdade de oportunidades e à não discriminação. Preconiza-se a inclusão social e reivindica-se o direito à educação, à informação, à cultura e ao lazer tanto no ordenamento nacional quanto no internacional.

Tomemos o exemplo da Declaração Universal dos Direitos Humanos assinada em 1948, um dos documentos básicos das Nações Unidas, que enumera direitos que todos os seres humanos possuem. O artigo XXVII da referida Declaração, merece destaque:

1. Todo ser humano tem o direito de participar livremente da vida cultural da comunidade, de fruir das artes e de participar do progresso científico e de seus benefícios. (grifo nosso).

2. Todo ser humano tem direito à proteção dos interesses morais e materiais decorrentes de

qualquer produção científica literária ou artística da qual seja autor.

Embora a palavra *museu* não apareça explicitamente na referida Declaração, no artigo citado o inciso 1 faz pensar nesta instituição quando menciona “vida cultural”, “fruir das artes” e “progresso científico”. Afinal, que melhor lugar engloba tais temas que não os museus? E ter direito de participar livremente daquilo que a sociedade dispõe nada mais é do que fazer parte, *ou seja*, incluir-se, inserir-se, introduzir-se em diferentes espaços, mas, compreendendo o que ocorre neles, o que contem de informação a ser trazida a público.

É neste contexto que se aborda o acesso à informação e à cultura no âmbito museológico e se propõem ações concretas em busca de museus inclusivos.

Afinal, acessibilidade é um tema que está em pauta no mundo todo. Os esforços neste sentido estão relacionados a oferta de produtos culturais e ao acesso a uma parcela da população que se encontra excluída, como por exemplo, as pessoas com deficiência visual. O assunto se fundamenta na postura social que trata de procedimentos voltados a estabelecer a igualdade baseada na valorização da diversidade.

Entretanto, o termo acessibilidade não se limita a espaços físicos, como comumente se poderia entender. Trata-se de uma facilidade que se deseja ver e ter em todos os contextos e aspectos da atividade humana. Se a acessibilidade for (ou tiver sido) projetada sob os princípios do desenho universal (ou desenho para todos -- que visa a concepção de objetos, equipamentos e estruturas do meio físico destinados a ser utilizados pela generalidade das pessoas, sem recurso adaptados ou especializados, e o seu objetivo é o de simplificar a vida de todos) beneficiará a todas as pessoas, tenham ou não qualquer tipo de deficiência.

Quando se busca um museu inclusivo, por exemplo, pressupõe-se que seja acessível pois não é possível pensar em inclusão sem acessibilidade. Não cabe, então, falar de inclusão de grupos ou sujeitos específicos, mas de um projeto que contemple a proposta de inclusão e participação de todos.

Em razão disto, é importante que o museu assuma a sua responsabilidade social perante a inclusão de todos os possíveis públicos, visto que o Conselho Internacional de Museus, *International Council of Museums*, ICOM, que reúne instituições e profissionais do campo, criado em 1946, já enunciava a função social do museu e, na atualidade, reafirma os valores representados na definição de museu inscrita no Código de Ética para Museus (ICOM, 2006),

Instituição permanente, sem fins lucrativos, aberta ao público, a serviço de uma sociedade e de sua evolução, que adquire, conserva, pesquisa, comunica e expõe para fins de estudo, educação e lazer os testemunhos do homem e do seu meio-ambiente (grifo nosso).

Logo, em razão do que está apresentado, o museu não pode se furtar a cumprir o que lhe cabe. Para tanto é necessário estabelecer uma política que tenha como diretriz o compromisso de assegurar ações que vão ao encontro das necessidades e interesses dos diferentes públicos, visando melhorar as condições de acesso ao museu e o acolhimento para uma participação mais efetiva da diversidade de públicos nos espaços museológicos.

E ao abrir as portas para o público, o museu precisa ter pelo menos dois objetivos: em primeiro lugar, estabelecer uma comunicação, ou seja, o visitante ao finalizar o percurso deverá compreender o que está exposto e em segundo, que consiga transmitir ao visitante os objetivos para os quais foi criado.

Quando dentre o público visitante há pessoas com deficiência visual, às duas premissas deve-se somar a justificativa de adotar medidas para assegurar a conservação do patrimônio que em algumas circunstâncias torna impossível o acesso através do toque, e o que é imprescindível, buscar alternativas para que os dois objetivos se cumpram.

Não se pode negar, com isso, que sendo o museu um lugar de todos, deve buscar promover a inclusão de pessoas e culturas. Isto remete ao **manifesto do Museu Carlos Machado² que poderia ser o de todos os museus, nele se declara que:**

1. O Museu é lugar de todos
2. O Museu expressa identidade e fomenta diversidade
3. O Museu preserva o patrimônio
4. O Museu promove a aprendizagem e o conhecimento
5. O Museu combate a exclusão de pessoas e culturas
6. O Museu assume o passado e a contemporaneidade
7. O Museu congrega gerações
8. O Museu é local de abertura a diálogos e confronto de ideias
9. O Museu refresca mentalidades e proporciona criatividade
10. O Museu é espaço de envolvimento e cidadania
11. O Museu é um serviço do público

Atualmente em diferentes âmbitos da sociedade há um movimento pela inclusão. No campo museológico não é diferente e tal movimento traz um novo entendimento para os profissionais da área e a necessidade de uma nova reflexão para os que atuam no museu em relação à

visitação - e a comunicação que deste processo decorre - ao recepcionar o segmento de público com deficiência, e em particular, o de natureza visual.

Lembremos que a comunicação em museu equivale a transferência da informação para usar um conceito da Ciência da Informação (CI). E ao entender as coleções dos museus como fontes de informação³ concluiremos que os objetos musealizados são fontes de informação mas não apenas, pois também são fontes de pesquisa científica ou, ainda, instrumento de transmissão de conhecimento e para que um visitante com deficiência visual se beneficie de suas coleções é necessário aplicar o conceito formulado pela Informação Especial que é a que “prevê adaptações para que o segmento de público com deficiência seja incentivado a participar desfrutando de oportunidades tal qual às pessoas sem deficiência”.⁴

Mas talvez o necessário para uma pessoa com deficiência visual usufruir dos espaços museológicos, ou seja, dos seus territórios, suas coleções, seus serviços de informação seja primeiramente derrubar barreiras, que com base no Decreto nº 5.296/2004 significa:

*qualquer entrave ou obstáculo que limite ou impeça o acesso, a liberdade de movimento, a circulação com segurança e a possibilidade de as pessoas se comunicarem ou terem acesso à informação.*⁵

Fato é que para os museus receberem o público com deficiência visual, em princípio deverão se valer no mínimo da utilização do Sistema Braille, como no exemplo da etiqueta com dupla leitura: Braille e tinta.

Cabe ressaltar, entretanto, que acessibilidade em museu alcança procedimentos que vão além da disponibilização de textos e etiquetas em Braille e abrange outras formas de acesso à informação.

E hoje é possível contar com recursos de *Tecnologia Assistiva (T. A.)*, que "engloba produtos,

recursos, metodologias, estratégias, práticas e serviços” para “promover a funcionalidade, relacionada à atividade e participação de pessoas com deficiência” [...] No plano teórico ainda pode ser definida como o “ramo de pesquisa científica dirigida para o desenvolvimento e aplicação de instrumentos que aumentem ou restaurem a função humana na sua plenitude”⁶, ou seja, destinada a autonomia e a melhoria da qualidade de vida de idosos, de pessoas com deficiência ou de outras com mobilidade reduzida.

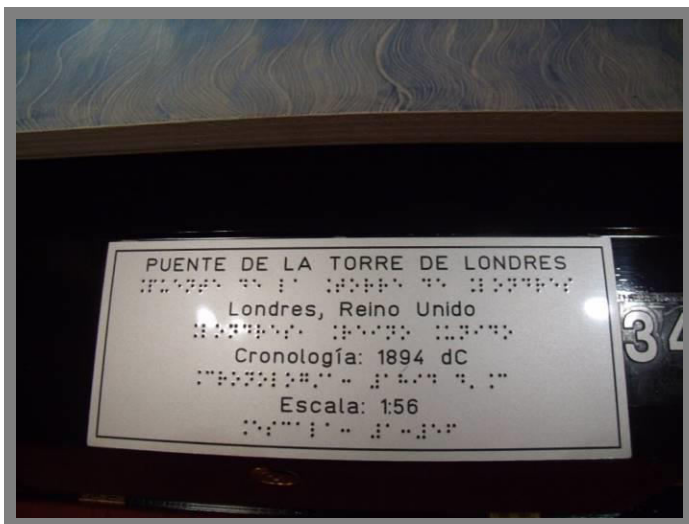


Foto: Ana Fátima Berquó, Museu Tiflológico da ONCE, 2012.

Cabe lembrar que todo acesso a um museu deverá passar primeiramente por um acolhimento humano e personalizado, fornecendo ao visitante toda a informação necessária para usufruir desta experiência, orientando-o para aspectos mais relevantes aos seus interesses e necessidades. Muitas vezes, o 'rosto do museu' será o da pessoa que o recebe. A formação deste profissional

deverá contemplar aspectos técnicos da área museológica, bem como o domínio de técnicas de comunicação e interação com o público. A simpatia e competência deste fará com que o visitante se sinta bem-vindo e queira voltar, pois levará como referência as pessoas com quem tenha interagido.

Tendo em conta a possibilidade de existir visitante com deficiência visual, o museu deverá providenciar recursos, como exemplificaremos mais adiante.

A divulgação da existência de um museu ou uma exposição com recursos de acessibilidade é de primordial importância para a dinamização do feito. Afinal, de nada serve ter um bom programa englobando recursos de acessibilidade se os potenciais visitantes não souberem da sua existência. É frequente ouvir crítica, por parte de quem oferece serviços e recursos diferenciados, de que tal não levou a uma maior procura ou mesmo que tais serviços não chegaram a ser efetivamente utilizados. Esta situação leva a reflexão sobre o meio, a forma e as técnicas de divulgação empregada.

Fato inegável é que paralelo ao esforço de disponibilizar serviços e recursos acessíveis é preciso cativar as pessoas com deficiência visual para visitarem museus e isso demandará esforço, afinal, estão pouco habituados a frequentar esses espaços por, tradicionalmente, lhes serem pouco convidativos. Esta parcela de visitantes ainda terá que ser trabalhada e 'educada' para a nova realidade.

Para tanto, um dos recursos de que o museu pode se valer é a maquete. Este tipo de recurso costuma agradar e muito contribuir para que o visitante com deficiência visual possa conhecer obras de dimensões inalcançáveis pelo tato, como no exemplo a seguir:



Coliseu - Roma

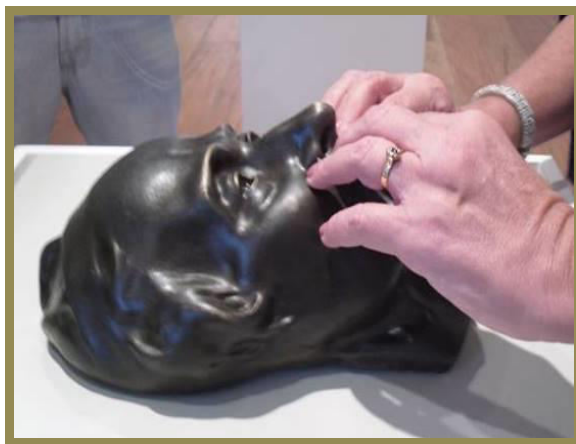
Foto: Ana Fátima Berquó, Museu Tifológico da ONCE, 2012.

E ainda é possível ao museu disponibilizar ao visitante com deficiência visual a reprodução tridimensional de uma obra bidimensional:



Foto: Ana Fátima Berquó – Exposição ‘Sentir pra Ver’ - Pinacoteca do Estado de São Paulo - jun.2012.

Entretanto, disponibilizar peças originais do acervo para o toque sempre é o mais desejável. Na Exposição itinerante Tesouros do Louvre: esculturas de Houdon, ocorrida no Museu Histórico Nacional em 2009 foi permitido tocar o original de uma escultura de Voltaire em bronze e duas réplicas em materiais diversos.



Mãos de Virgínia Menezes.- Máscara de Jean Antoine Houdon.
Exposição Tesouros do Louvre -- Museu Histórico Nacional-
RJ- Brasil.

Foto: Ana Fátima Berquó, 2009.

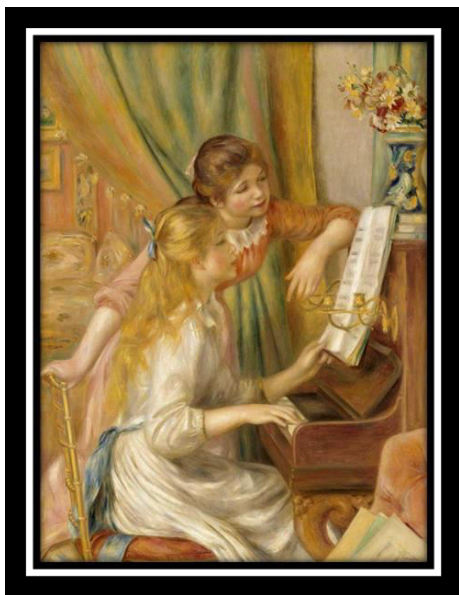
Contudo, apenas a experiência tátil pode ser insuficiente para que o visitante com deficiência visual possa ter informações sobre o acervo disponibilizado. Para ampliar a informação e o conhecimento o museu deverá se valer do recurso da áudio-descrição, que o Prof. Dr. Francisco Lima (UFPE) define como:

Contudo, apenas a experiência tátil pode ser insuficiente para que o visitante com deficiência visual

possa ter informações sobre o acervo disponibilizado. Para ampliar a informação e o conhecimento o museu deverá se valer do recurso da áudio-descrição, que o Prof. Dr. Francisco Lima (UFPE) define como:

(...) a áudio-descrição não é uma descrição qualquer, despreziosa, sem regras, aleatória. Trata-se de uma descrição regrada, adequada a construir entendimento, onde antes não existia, ou era impreciso; uma descrição plena de sentidos e que mantém os atributos de ambos os elementos, do áudio e da descrição, com qualidade e independência. É assim que a áudio-descrição deve ser: a ponte entre a imagem não vista e a imagem construída na mente de quem ouve a descrição.
(grifo nosso)

Vejamos o exemplo da áudio-descrição da obra óleo sobre tela denominada Moças ao Piano, 1892, de Pierre-Auguste Renoir que fez parte da exposição **“Impressionismo: Paris e Modernidade, Obras-Primas do Acervo do Museu d’ Orsay”** ocorrida no **Centro Cultural Banco do Brasil do Rio de Janeiro** de outubro de 2012 a janeiro de 2013.



Pierre-Auguste Renoir
Jeunes filles au piano (Moças ao piano), 1892
Óleo sobre tela, 116 x 90 cm
© RMN (Musée d'Orsay) / Hervé

[Áudio-descrição: Duas meninas a esquerda de um piano olham para um livro de partituras. Uma loura com vestido branco e fita azul na cintura e outra ruiva de vestido vermelho com gola branca, ambos têm mangas $\frac{3}{4}$ e comprimento abaixo dos joelhos. A loura sentada de perfil para nós, tem a mão direita sobre o teclado. Com a outra segura o livro de partituras, aberto, apoiado no suporte na parte interna da tampa. A ruiva em pé à esquerda da loura tem a mão direita no espaldar da cadeira e o cotovelo esquerdo apoiado ao piano. Sobre o piano há um vaso de flores campestres, nas cores branca, amarela e vermelha. Ao fundo, uma cortina verde aberta

lateralmente presa à parede do lado direito, divide o ambiente.]

No museu, o roteiro da áudio-descrição pode estar impresso em Braille ou gravado em um CD, pen drive ou MP3. Um catálogo de exposição pode conter obras áudio-descritas. A presença do áudio-descritor pode não ser necessária – embora nada impeça que ele possa atuar ao vivo propiciando, provavelmente, uma mediação mais personalizada e calorosa.

Segundo as Diretrizes para a descrição de museus e mostras, da União em Prol da Áudio-descrição, no espaço museológico deve se fazer a áudio-descrição dos elementos visuais:

Elementos visuais incluem o layout/disposição da instalação e dos componentes da mostra, assim como o conteúdo, tais como dioramas, artefatos, diagramas, desenhos, ilustrações, pinturas, fotografias, obras de arte, mapas, quiosques de vídeo, estações interativas computadorizadas, etc.

A áudio-descrição é um recurso imprescindível no museu pois de pouco adiantaria disponibilizar recursos de acessibilidade se não houver informação a respeito dos mesmos. Mesmo que a mostra inclua objetos tangíveis, a áudio-descrição auxilia para guiar a exploração desses itens pelos visitantes com deficiência visual.

Fato é que não existe uma única solução, nem receitas que podem ser aplicadas sistematicamente em todos os tipos de museu, cabe talvez ressaltar quatro abordagens que devem ser assumidas por todos antes de se programar um projeto de museu inclusivo:

- Deve-se evitar programar uma intervenção acessível exclusivamente para pessoas com deficiência visual, isto porque os esforços

despendidos não trariam retorno em relação ao número de visitantes, e depois porque devemos evitar criar condições diferenciadas e

- especiais que podem causar rejeição por parte dos demais usuários;
- A intervenção a ser realizada não deve ser colocada como uma concessão ou uma oportunidade que o museu oferece ao grupo de pessoas com deficiência visual, mas como uma contribuição para melhorar a visita de todos;
- A comunicação museológica para um público com deficiência visual deve contemplar a acessibilidade física das peças por meio do tato, sempre que possível;
- A conservação deve ser levada em conta ao programar o conteúdo de uma exposição acessível.

Para que o museu efetivamente inclua a pessoa com deficiência visual na sua programação é preciso que seja compreendida a deficiência em sua extensão social, removendo tensões e preconceitos, o que é possível quando se estabelece o diálogo.

Uma sociedade inclusiva não se constrói de um momento para o outro. Assim também não se espera que um museu inclusivo surja de uma hora para outra, mas o que se deseja por ser oportuno e necessário é começar o processo de modo a reunir o maior número de instituições aptas a desempenhar o papel da inclusão social.

Notas

^{1a} Doutoranda em Museologia e Patrimônio. PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, Brasil. Professora do

Ensino Básico Técnico e Tecnológico do Instituto Benjamin Constant (IBC/MEC)

^{1b} Professora e Pesquisadora. PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro, Brasil

² Disponível em:

<http://museucarlosmachado.azores.gov.pt/museu/missao.aspx>.

Acesso em: 5 out 2014.

³ O Presidente do ICOM Internacional, Dr.Hans-Martin Hinz, em palestra proferida na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO, em maio de 2013, na semana de integração acadêmica do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio (PPG-PMUS - UNIRIO/MAST) falou aos presentes que os museus não guardam objetos e sim informações

⁴ Berquó, Ana Fátima. **Dedos de ver:** informação especial no museu e a inclusão social da pessoa com deficiência visual. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro: PPG-PMUS UNIRIO/MAST, 2011. pág.60. Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima. Disponível em:

http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/dissertacoes/Dissertação_Ana_Fatima_Berquo.pdf

Acesso em: 10 ago.2014.

⁵ BRASIL. Decreto nº 5.296/2004. Op. cit. Artigo 8, item II.

⁶ BRASIL. CORDE – Coordenadoria Nacional para Integração da Pessoa Portadora de Deficiência. **Ata da VII Reunião do Comitê de Ajudas Técnicas, CAT - 13-14 dezembro 2007.** Brasília: Secretaria Especial dos Direitos Humanos - Ministério da Ciência e Tecnologia (MCT). 2007. Disponível em:

[#](http://www.mct.gov.br/index.php/content/view/307898.htm) Acesso em: 03 ago 2014.

Referências

- Belkin, Nicholas J., Robertson, Stephen E. Information Science and the phenomena of information. **Journal of the American Society for Information Science - JASIS**, v. 27, n. 4, p. 197-204, July-August 1976.
- Berquó, Ana Fátima. **Dedos de ver: informação especial no museu e a inclusão social da pessoa com deficiência visual**. 2011. 151 f. Dissertação (Mestrado) - Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio UNIRIO/MAST. Rio de Janeiro: PPG-PMUS UNIRIO/MAST, 2011. Orientadora: Diana Farjalla Correia Lima. Disponível em: http://www.unirio.br/cch/ppg-pmus/dissertacoes/DissertacaoAna_Fatima_Berquo.pdf Acesso em: 2 out 2014.
- Birch, Beverley. **Louis Braille**. São Paulo: Editora Globo, 1993. p.7 (Série: Personagens que mudaram o mundo) Declaração Universal dos Direitos Humanos. Disponível em: http://portal.mj.gov.br/sedh/ct/legis_intern/ddh_bib_inter_universal.htm Acesso em: 10 set 2014.
- ICOM-BR, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus - ICOM. **Código de ética do ICOM para museus**. 2009. Não paginado. Disponível em: www.museupm.com.br/legislacao/codigoEtica.pdf. Acesso em: 05 ago. 2014.
- Museus e Acessibilidade. Coleção Temas de Museologia. Instituto Português de Museus (IPM):Lisboa, 2004, p.17. Disponível em: <http://www.ipmuseus.pt/>

O patrimônio cultural e a democratização do espaço museológico

Eliene Dourado Bina¹

Museu Eugênio Teixeira Leal
edourdobina@gmail.com

RESUMO

Este artigo apresenta uma reflexão sobre a função sócio-educativa do museu, que deverá ser viabilizada através das diversas tipologias de comunicação a serem propiciadas pelo museu à comunidade. A apreciação perpassa pela análise de ações de democratização, popularização e comunicabilidade – esta, direta e indireta – que os recintos museológicos deverão proporcionar a seus visitantes, transformando-se em espaços de encontro, de diálogo e de interação. Enfim, examina a utilização dessas instituições como ambientes de comunicação através dos seus elementos expositivos, tais como ambientação, cenografia, sonorização, iluminação cênica, cor, vitrines ou suportes museográficos, além de textos, legendas e etiquetas, dentre outros. A pesquisa que forneceu dados para este artigo está embasada no método dialético, por melhor se adequar ao estudo dos conflitos e contradições vivenciados na Museologia. Adota as contribuições de Bourdieu por investigar sobre a interferência direta dos “capitais cultural, artístico e simbólico” na percepção, pelo visitante, de acervos expostos em museus. Utiliza, também, como marco teórico, Scheiner e Costa por estudar a comunicação museológica em toda sua plenitude, através dos sentidos do organismo humano.

Palavras-chave: Comunicação, Diálogo, Museografia, Museu, Patrimônio.

ABSTRACT

This article focuses on the socio-educational function of the museum, which will be made possible through the various communication types to be offered by the museum to the community. The assessment goes through the analysis of democratization actions, popularization and communicability - this, direct and indirect - that the museum grounds should provide your visitors, turning into spaces of encounter, dialogue and interaction. Finally, it considers the use of such institutions as communication environments through its exhibition elements such as setting, set design, sound, stage lighting, color, windows or museographic media, as well as texts, legends and labels, among others. The research that provided data for this article is based on the dialectical method, for better suit the study of conflicts and contradictions experienced in Museology. Adopts Bourdieu's contributions to investigate on the direct interference of the "cultural capital, artistic and symbolic" in perception, by the visitor, of the collections in museums. Use also as a theoretical framework Scheiner and Costa to study the museum communication in all its fullness, through the senses of the human body.

Keywords: Communication, Dialogue, Museography, Museum, Heritage.

A compreensão da obra de arte, para Bourdieu (2003), está relacionada à origem social, ao nível de escolaridade do indivíduo e ao grau de instrução familiar. Por isso enfoca que os museus encontram-se abertos a todos, porém, inacessíveis à maioria da população, visto que a educação formal deficitária não desperta a necessidade cultural do grande público. Esse fator, adicionado ao baixo capital cultural, artístico e simbólico de parcela de brasileiros, contribui para a inacessibilidade destes à cultura² e, em especial, aos museus. Pois para que um visitante apreenda o capital simbólico contido em um acervo exposto, ele necessita dos capitais cultural e artístico – que nem todos tiveram acesso – embaixadores dessa compreensão. É exatamente esse quadro que os profissionais de museus devem ter como missão tentar reverter, por meio de diversas ações museológicas.

Uma das mais significativas dessas ações é a comunicativa. Por isso, a área museológica defende que os processos comunicacionais nas exposições sejam

eficientes, também para o grande público. Que eles sejam estabelecidos através de diversos elementos, além da textual, para que seja facilitado o seu entendimento a todos os visitantes. Assim, a concepção e montagem de uma exposição devem ser baseadas no entendimento de que “a cultura é mediação ao operar a relação entre uma manifestação, um indivíduo e um mundo de referência” (Davallon, 2003), concebendo, neste estudo, a manifestação como o objeto exposto; o indivíduo como o visitante e o mundo de referência como o espaço musealizado. Assim, a exposição tem como principal objetivo reduzir o distanciamento entre o seu público e o ambiente museal, em uma abordagem participativa, inclusiva e que este seja um espaço de encontros.

Espaço de encontros, em uma diversidade de vertentes. Encontro do indivíduo com o objeto, com a memória, origens, raízes, culturas, história, entretenimento e lazer. Espaço de encontro com o patrimônio material e imaterial, que é impregnado de significados, de saberes e de fazeres de uma comunidade; que possibilite suscitar uma comunicação direta entre o olhar, a sensibilização e o objeto exposto. Um encontro, inclusive, com o artesão que produziu a peça que o representa naquele ambiente, mesmo ele estando distante. O ideal é que este encontro ocorra de tal forma dialógica que resulte na construção do conhecimento e na apropriação do bem cultural pelo visitante. Portanto, transformar um museu em um espaço de encontros deve ser a missão firmada por cada unidade museológica, mesmo tendo a consciência de que seja uma ação extremamente difícil de alcançar os resultados pretendidos devido aos problemas internos e externos enfrentados pelos museus e pelos seus visitantes.

Portanto, pautada no princípio de que “a exposição é a principal instância de mediação dos museus, é a atividade que caracteriza e legitima a sua existência tangível” (Scheiner, 2003), a mostra deve adotar os

princípios de uma museografia que busque a interlocução entre o visitante e a coleção, que consiga se comunicar, de forma objetiva com os diversos públicos, membros das diversas classes sociais, independentemente do grau de instrução ou faixa etária. Enfim, que seja um ponto de encontro para seus visitantes.

Por isso deverão ser analisados os aspectos geradores e/ou reforçadores do afastamento do grande público dos espaços museológicos, que podem ter sido causados por uma educação formal deficitária ou inexistente, dificuldades financeiras vivenciadas, sensação de distanciamento e não pertencimento às coleções expostas e ao ambiente museal e, ainda, pela falta, escassa ou ineficaz divulgação da programação desenvolvida pelos museus. (Cabral; Cury, 2006).

Desta forma, a mostra deverá ser embasada na busca de solução para atendimento ou minimização dessas necessidades, através de um trabalho interdisciplinar, com profissionais de diversas áreas³ buscando conceber, através de diferentes experiências, uma exposição dialógica com o grande público.

Para enfrentar essa problemática de exclusão, os profissionais responsáveis pela montagem de exposições, deverão utilizar recursos museográficos com o propósito de implantar uma expografia ancorada em elementos comunicativos, tais como cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização, dentre outros, que facilitem a compreensão do acervo exposto – mesmo tradicional, sacralizado e erudito – e que atraiam o grande público, independentemente do nível cultural, por meio de uma eficiente comunicação visual.

Com esses elementos comunicacionais, segundo Scheiner (2003) pretende se propiciar que

[...] toda a ampla gama de experiências visuais, tácteis, aurais e emocionais impregnem o processo, transformando o observador em participante 'ativo'

e permitindo maior grau de imersão no conjunto a ser comunicado. (Scheiner, 2003).

Isto, para proporcionar um real aprendizado.

Assim, os profissionais envolvidos no projeto museográfico, deverão estar atentos sobre a função social do museu, na sociedade atual, as ações educativas a serem desenvolvidas na exposição e a comunicação que esta deverá estabelecer com os diversos públicos, principalmente com os menos favorecidos culturalmente. Essas informações técnicas, pautadas no diálogo, são substanciais para a composição do projeto expográfico, no estabelecimento de seus objetivos e pressupostos visando à interação que a coleção poderá propiciar ao visitante. Igualmente, esse diálogo preliminar deve permitir contextualizar o espaço museal em um cenário de mediação cultural⁴ (Davallon, 2003) entre o homem e o objeto, de maneira a poder proporcionar uma interlocução através da comunicação visual.

Para viabilização dessa dialogicidade faz-se necessário que a concepção e a execução do projeto expográfico sejam estruturadas considerando-se algumas questões na utilização do patrimônio / coleções em ações educativas e culturais, a exemplo de:

[...] a que tipo de público o museu pretende atender, que estratégias se pretende adotar para as atividades que serão desenvolvidas dentro e fora do museu e que tipos de equipamentos e instrumentos tecnológicos irão compor as exposições e atender aos demais setores e serviços. (Costa, 2001, p. 14).

Após reflexão sobre essas questões e a análise do perfil do público-alvo da exposição é indicado que a equipe de profissionais, responsável pela montagem, opte pela utilização de uma mostra contemporânea,

composta por elementos expositivos inovadores e atrativos, tendo em vista que,

[...] ao constituir sua linguagem especialíssima, a exposição importa ainda elementos específicos de outras linguagens e de outros campos do conhecimento, externos à Museologia: do campo tecnológico, os efeitos de som, luz e as linguagens virtuais; da arquitetura, da arte, do teatro e do design, a capacidade de conjugar forma, espaço, cor, tempo e movimento, criando conjuntos signícos de grande expressividade; das disciplinas científicas, o discurso do objeto. (Scheiner, 2003).

Essa conjunção de elementos visa propiciar a comunicação, por meio da valorização

das características e dos componentes constitutivos das coleções expostas, de forma que possam comunicar através da sensibilização e emoção com os diversos públicos. Enfim, proporcionar a sensibilização através do envolvimento e apropriação desse patrimônio pelos visitantes, ancorado na interlocução da linguagem, tecnologia e cultura. A linguagem, entendida como as diversas formas de comunicação, textual, visual, tátil, sonora; a tecnologia, como os recursos que viabilizarão essa linguagem; e a cultura, todo o contexto e capital simbólico que estão intrínsecos nas coleções expostas.

Tudo isto, tendo em vista que uma exposição

[...] constitui, de certa forma, uma experiência multidimensional, que não pode ser colocada em palavras: pois é o olhar que precede o toque e a fala, seduz o observador, provoca-lhe os sentidos [...]. (Scheiner, 2003).

E a compreensão de que a expografia forma um campo de interlocução entre o público e o objeto, devendo contextualizar a informação para suscitar a

emoção, visto que “o museu formula e comunica sentidos a partir de seu acervo. Esses dois atos são indissociáveis” (Cury, 2005, p.367), onde os elementos expositivos e as coleções devem estar consubstanciados de modo a viabilizar que a exposição seja, segundo Scheiner, um

Ambiente para o treinamento dos sentidos, [...] uma instância mais espontânea do aprendizado, aquela que torna possível a liberdade da experiência, e nos faz compreender a enorme importância dos sentidos na construção do conhecimento. (Scheiner, 2003).

Para tanto, a distribuição do acervo deve ter como propósito a concepção de uma exposição “tendo o objeto material como vetor de conhecimento, comunicação e de construção de significados culturais” (Cury, 2005, p.367), onde os elementos característicos importantes da coleção sejam valorizados por uma comunicação visual, composta por iluminação cênica, ambientação, cenografia, cor, vitrines ou suportes individuais e interativos, além de textos, legendas e etiquetas, complementada com a sonorização ambiente e recurso audiovisual. Segundo Scheiner (2003), essas linguagens buscam:

[...] entender, em profundidade, as infinitas e delicadas nuances de trocas simbólicas possibilitadas pela imersão do corpo humano no espaço expositivo. Esta imersão será tão mais intensa e efetiva quanto mais abertos forem os modos de controle das articulações entre a forma, espaço, tempo, som, luz, cor, objeto e conteúdos. (Scheiner, 2003).

A ambientação deverá ser produzida por uma diversidade de elementos expográficos e a coleção

constituída por tamanhos, volumetria, estilos e motivos decorativos diversos. Essa diversificação e a forma assimétrica adotadas na afixação das peças deverão ter como propósito interromper a linearidade comum em concepções expositivas tradicionais. Essa ambientação poderá direcionar como um circuito condutor do visitante, que o induza a um itinerário que facilite a observação, leitura e compreensão das peças expostas além de garantir uma sintonia entre o percurso expositivo e o roteiro informativo.

A cenografia deverá ser composta por peças de diferentes procedências, épocas, materiais e tamanhos, que podem ser dispostas de forma a compor um ambiente cenográfico que as contextualizem em um determinado período histórico, estilo artístico, área geográfica, dentre outros, em que foram produzidas, para facilitar o entendimento do público.

As vitrines e suportes museográficos devem ser confeccionados em materiais, formatos e cores que não – ou pouco – interfiram na percepção e leitura das obras pelos visitantes; que dêem leveza à mostra; valorizem a visibilidade das peças e, se possível, de forma tridimensional; explorem a diversidade das características estilísticas e elementos pictóricos da coleção exposta. De preferência que sejam mostradas em suportes individualizados, para cada peça, o que atrai o visitante a observá-la, mais atentamente, por não dividir a atenção com outras peças. Assim ele poderá nela concentrar sua atenção, o que pode favorecer a percepção e interação com o visitante.

As peças de pequenas dimensões, em vitrines também em tamanhos reduzidos, auxiliadas por lentes de aumento, permite ao visitante uma maior observação e leitura daquele objeto exposto. Isto, pela própria curiosidade e sedução do olhar, que está voltado unicamente para ela. Pois,

Pelo olhar, é possível ao observador ‘possuir’ o objeto desejado, alcançá-lo através do espaço, percorrer a superfície, traçar seu contorno, explorar sua textura, traçar uma ponte entre seu corpo e o corpo do objeto. (Scheiner, 2003).

A sonorização deverá complementar a mostra, propiciando um ambiente agradável e acolhedor, por meio de uma trilha musical composta por músicas diversificadas, eruditas e populares, que sejam correlatas ao tema da exposição. Referindo-se à sonorização, em um ambiente museal, Scheiner (2003) confirma que

[...] a percepção do som ‘abraça’ o visitante, envolvendo seu corpo e sua mente em vibração e ritmo. Mas há também o movimento, que articula som e imagem, criando efeitos especialíssimos [...]. (Scheiner, 2003).

Portanto, a produção da trilha sonora deve ser planejada e executada para que o visitante, ao percorrer os salões expositivos, possa vivenciar as várias melodias, audíveis em qualquer ambiente, percebendo a sonoridade tanto da música erudita quanto da popular, em uma simbiose com a exposição.

Em uma sala com recurso audiovisual – um espaço para exibição de filmes e documentários, dentre outras ações – os visitantes, inclusive os não letrados, poderão aprofundar o conhecimento sobre uma coleção, história do museu e seu patrono, através da locução, entrevistas e imagens que compõem essas mídias.

Para universalização e acessibilidade da informação, o percurso expositivo deverá ser dotado de informações *bilíngües* – em português e inglês, pelo ao menos – tanto nas etiquetas, quanto nos verbetes e textos, sobre o acervo e temas tratados na mostra, de forma a facilitar as ações dos monitores e mediadores culturais com o público estrangeiro.

A equipe de montagem da exposição deve optar pela utilização de poucos textos, embasada pela conduta de “que vivenciar é infinitamente mais importante que informar” (Scheiner, 2003). Daí a necessidade de se criar outro instrumento que forneça informações mais aprofundadas aos visitantes e pesquisadores. Por isso, deve-se utilizar recursos info-tecnológicos com um banco de dados para o público que desejar aprofundar conhecimentos ou realizar pesquisas sobre o acervo exposto, a diversidade dos temas tratados direta ou indiretamente na exposição, e dos demais enfoques que a envolvem. Segundo Costa,

[...] atualmente, faz-se uso de recursos multimídias para complementar a informação sobre as coleções, de maneira a que se possa atender os variados níveis de público. (Costa, 2001, p.18).

Após esta reflexão sobre estratégias que deverão ser utilizadas em exposições para que se constituam, efetivamente, em espaços que propiciem a comunicação e o diálogo aos diferenciados públicos, faz-se necessário analisar uma determinada instituição museológica que utilize recursos materiais similares aos ponderados acima, como um estudo de caso, que ora será abordado.

A museografia do Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico, localizado no Pelourinho, Centro Histórico de Salvador, Bahia, Brasil, está pautada nos enfoques tratados neste artigo, tais como, elementos comunicativos – cenografia, cor, iluminação, audiovisual, multimídia, sonorização – suportes expositivos, com painéis e vitrines interativas que convidam o visitante a abandonar o posicionamento passivo e adotar um ativo, onde ele é um agente do seu próprio conhecimento, em seu ritmo e tempo próprios. Vale destacar que esse aprendizado é incentivado pelo aspecto lúdico e didático destes equipamentos expositivos.

Sua exposição de longa duração está distribuída em dois pavimentos. No andar térreo mostra a História do Banco que enfatiza a trajetória do Banco Econômico, a contextualização do desenvolvimento da história econômica, social e cultural da Bahia, nos séculos XIX e XX.

O módulo História do Dinheiro reúne uma diversidade de moedas e cédulas, nacionais e estrangeiras, com singular curiosidade, que enfoca do escambo ao cartão de crédito. Assim remonta a evolução histórica monetária, desde a prática do escambo – troca de mercadoria por mercadoria –, praticado na pré-história, até os cartões magnéticos. Ainda nesse espaço encontram-se raridades como as moedas-objeto em formato de livro, canoa, chave, enxada, faca e de vários outros objetos; moedas confeccionadas em porcelana, couro e vidro, e cédulas. Além das peças já mencionadas destacam-se medalhas e condecorações nacionais e estrangeiras, mobiliário, pinturas, placas e troféus.

O ponto forte da exposição é a interatividade. Ela inicia a exposição com um mapa do Centro Histórico, onde o público pode localizar as principais instituições em funcionamento neste bairro ao acionar um sinal luminoso e sonoro, que indica a exata localização da instituição selecionada pelo visitante.

Em seguida os visitantes passam por um piso em *blindex* que mostra, alternadamente, os padrões monetários vigentes no Brasil, desde o réis. Outra interação acontece nos painéis e vitrines que praticam o Escambo, nas Rotas Comerciais vigentes na Europa no século XIII, dentre outras, além da cenografia de oficina medieval de produção e cunhagem de moedas. Outro painel é um jogo de perguntas e respostas sobre curiosidades do dinheiro brasileiro.

A interatividade atrai o visitante, principalmente, o infanto-juvenil, despertando a curiosidade sobre novas descobertas, por poder manusear e interagir com a exposição. Credita-se a essa interação a avaliação

positiva que o visitante tem do museu, onde em investigação por meio de questionário, aplicado sobre essa exposição de longa duração, a indicação de satisfação que foi de 98%, entre bom e ótimo.

As ações educativas desenvolvidas neste museu, também são bastante atraentes, e didaticamente preparadas a fim de alcançar resultados positivos. Portanto, pautadas na missão de contribuir para a preservação, a difusão e a apropriação do patrimônio cultural, aplicando ações museológicas e atuando como referencial para o exercício da cidadania, desenvolve diversos projetos e programas, tais como o AEIOUTUBRO – Criança, Cultura e Cidadania, projeto lúdico-pedagógico realizado anualmente, em comemoração ao Dia da Criança, com oficinas, brincadeiras, apresentação de peça teatral, teatro de fantoche; Edital de Exposições Temporárias, que visa a democratização e equidade de acesso à pauta de mostras na Galeria Francisco Sá para exposições de artistas locais e nacionais; Inclusão Socio-Digital, atividade diária para propiciar a familiarização do público menos favorecido econômica e culturalmente com as novas tecnologias da informação; Moral da História, debate sobre valores éticos e morais através do cinema.

Também, o Passaporte do Futuro: Programa de Educação Patrimonial e Formação de Jovens Monitores para Museus e Instituições Culturais, que proporcionou a capacitação profissional de jovens que possuem baixa renda familiar para inserção no mercado de trabalho; Passaporte do Futuro: Saber digital, educação e cidadania, formação de mão de obra para a área de informática, também para jovens de baixa renda familiar; Programa Museu-Escola, atividade consolidada pelas redes de ensino, públicas e particulares, com atendimento de grupos para visitas mediadas no museu e em escolas; Ritmos e Ritos Populares da Bahia, proporciona a valorização e disseminação das tradições e manifestações populares baianas; Semana de Museus,

apresentação de expressões culturais variadas; Varal Cultural, programa de incentivo à leitura.

Realiza, ainda, o Cineclube do Eugênio com o objetivo de exibir filmes capazes de dialogar com o espectador, passando mensagens que atinjam o senso crítico dos mesmos, vez que pretende-se, através do cinema, proporcionar educação e lazer de forma gratuita ao público jovem e adulto; O Natal em Você tem como proposta resgatar valores morais e culturais que foram substituídos em nome da modernidade, assim, pretende-se desenvolver atividades que facilitem a troca de experiências e a construção de conhecimento das tradições natalinas, de forma participativa, buscando integração e reflexão sobre a importância do Natal para cada um.

Essas ações foram e são desenvolvidas, de forma intensa e regular, buscando atender à comunidade do Pelourinho, de Salvador, Região Metropolitana e Interior do Estado, por meio desses projetos e programas. Assim, foram relevantes – e permanecem assim – os serviços educativos e culturais prestados à Bahia, pelo Museu Eugênio Teixeira Leal/Memorial do Banco Econômico em quase três décadas de funcionamento, através dos seus departamentos Arquivo Histórico, Biblioteca Inocêncio Calmon, Cine-teatro Góes Calmon, Galeria Francisco Sá e da Sala da Memória. Cumpre registrar que esta instituição já nasceu sob a égide da educação. Esteve, sempre, pautada pelo desenvolvimento de ações educativas e socioculturais, que venham a contribuir com a sociedade baiana.

Portanto, com esse conjunto de ações, a interação com a comunidade superou a assimetria entre o acervo, o espaço museal, e a sociedade, abrindo esse rico patrimônio não só as classes sociais hegemônicas, aos integrantes dos extratos mais altos da sociedade baiana e os turistas, mas às diversas camadas sociais, especialmente aos menos favorecidos. Portanto, o Museu Eugênio Teixeira Leal / Memorial do Banco Econômico

cumpra a sua função social e colabora com diversos segmentos e classes sociais, inclusive praticando a inclusão social, além de preservar a memória e a história da Bahia.

Conforme visto, a museografia adotada pelo Museu Eugênio Teixeira Leal / Memorial do Banco Econômico, bem como as ações educativas e culturais realizadas, utilizou o patrimônio cultural para a democratização e popularização dos seus ambientes e buscou ser um espaço de encontro para a comunidade do Pelourinho, para as escolas públicas e particulares deste Estado e para a sociedade baiana.

CONSIDERAÇÕES FINAIS

Quando uma exposição consegue estabelecer uma relação de intensa sensação com um visitante, proporciona um aprendizado efetivo e marca, positivamente, seu relacionamento com os museus contemporâneos. Também poderá disseminar as mudanças que estão ocorrendo nos espaços museais, de que apenas um público reduzido tem conhecimento.

Toda essa diversificação da linguagem museográfica tem por finalidade incentivar o olhar, por sua importância para aquisição do conhecimento por ser ele específico e peculiar a cada indivíduo. Scheiner (2003) chama atenção para essa singularidade pessoal, pois

Cada corpo dispõe de um jeito de olhar que lhe é próprio e essa particularidade condiciona também sua visibilidade como corpo diferente dos outros. (Scheiner, 2003).

O profissional de museu deve contemplar essa especificidade, visto que cada visitante tem um ritmo

próprio e pessoal de apreensão do conhecimento, de percepção da obra de arte e dos elementos expositivos.

Conforme visto, a mediação cultural ocorre entre o homem e o objeto. Em uma mediação pedagógica, a condução da aprendizagem pode ser realizada através do “formador como mediador” e “por dispositivos técnicos fornecidos pelos formadores” (Davallon, 2003). Isso por considerar que o formador/monitor é de fundamental importância para a “mediação pedagógica” e, conseqüentemente, para o aprendizado de alunos da educação básica, universitária e do público em geral. Verifica-se que o aprendizado e interação ocorridos, se dão por meio da comunicação museológica, entre o objeto e o homem.

Portanto, a museografia deverá ser moderna, atraente e emocionante, de modo que possibilite desvelar o patrimônio cultural por meio dos diversos meios de comunicação. Isto, para que possa ser percebido pelo visitante independentemente do capital cultural acumulado, devido às estratégias de democratização do conhecimento utilizadas na exposição. Esta deverá ser concebida buscando a popularização, também, do espaço museal, por meio da sua dessacralização.

É estabelecendo a quebra de paradigmas museográficos que o museu precisa trabalhar, de forma mais intensa, para e com a comunidade na qual encontra-se inserida, para disseminar a diversidade e pluralismo culturais; favorecer ao fortalecimento da identidade cultural e ao exercício de sua cidadania, de modo a proporcionar que o visitante abandone o papel do observador para atuar de forma interativa na produção do conhecimento visto que o processo reflexivo, interativo e aprendizado ocorrem de forma natural e gradativa, com a apreensão do seu próprio conhecimento.

Notas

¹ Pedagoga e Museóloga. Diretora Executiva do Museu Eugênio Teixeira Leal. Doutoranda em Museologia, Universidade do Porto, Portugal; Mestrado em Educação e Contemporaneidade, UNEB (2009); Membro do Grupo de Pesquisa Sociaprende - Educação em Valores para a Democracia, UCSal; Membro Investigadora do Centro de Investigação Transdisciplinar Cultura, Espaço e Memória – CITCEM, Universidade do Porto, Portugal. Perita em Pareceres de Projetos Culturais, MINC.

² Teatro, literatura, cinema, dentre outros.

³ Das áreas de Engenharia, Arquitetura, iluminação, cenografia, mobiliário museográfico,

⁴ Ou seja, proporcionar uma mediação cultural, cuja “ação consiste em construir uma interface entre esses dois universos estranhos um ao outro (o do público e o, digamos, do objeto cultural), com o fim precisamente de permitir uma apropriação do segundo pelo primeiro” (Davallon, 2003), cujo objetivo é surpreender o visitante, pelos componentes expositivos contemporâneos e pelos elementos comunicativos utilizados.

Bibliografia

Ataíde, Yara Dulce Bandeira de (1995), Educação, sociedade e diversidade cultural. **Educação e Sociedade**. Salvador, ano 4, n. 4, p. 39-63, jul-dez.

Autor (2007), **A representação do Patrimônio Histórico Baiano: educação e arte**. ANPED, v. 1, p. 1-20, Caxambu, MG.

____ (2008), O amor pela arte. In: Palmeira, Maria José de Oliveira; Roseira, Nilson Antonio Ferreira (orgs.). **Educação e democracia: fundamentos teóricos para uma abordagem dos valores**. Salvador: Eduneb, v. 1, p. 267-270.

- Bourdieu, Pierre (2007), **Escritos da educação**. In: Nogueira, Maria Alice; Catani, Afrânio (orgs.), 9. ed. Petrópolis, RJ: Vozes.
- Bourdieu, Pierre; Darbel, Alain (2003), **O amor pela arte: os museus de arte na Europa e seu público**. São Paulo: Edusp; Porto Alegre, Zouk.
- Bruno, Maria Cristina Oliveira (2006), **Generosidade e Acessibilidade: a contribuição da metodologia museológica na construção da noção de pertencimento**. In: III Encontro Internacional de Ecomuseus e Museus Comunitários / X Atelier Internacional do MINOM, Rio de Janeiro. **Cadernos do MINOM**.
- Cabral, Magaly; Cury, Marília (2006), **Parcerias em educação e museus**. In: Anais do III Encontro Regional da América Latina e Caribe – CECA/ICOM. São Paulo: MAB/FAAP.
- Costa, Heloisa Helena F. G (2003), **História, educação e memória preservando o Patrimônio Cultural**. In: Simpósio Arqueologia e Atualidade, Porto Alegre: Museu Antropológico do Rio Grande do Sul.
- ____ (2001), **Novas estratégias de comunicação em museus**. In: EPECODIM, Rio de Janeiro. Comunicação em Museus. Rio de Janeiro: Museu de Astronomia e Ciências Afins.
- Chagas, Mário de Souza; Santos, Myrian Sepúlveda (2002), A vida social e política dos objetos de um museu. **Anais do Museu Histórico Nacional**, Rio de Janeiro, v. 34, p. 195-222.
- Cury, Marília Xavier (2003), **A comunicação em questão: exposição e educação, propostas e compromissos**. São Paulo: Associação de Amigos do MAE.
- ____ (2006), **O público e a comunicação museológica**. 2º. Integrar. Anais. São Paulo: Fabab/ Imprensa Oficial do Estado.

- Davallon, Jean (2003), **A mediação: a comunicação em processo?** Tradução: Maria Rosário Saraiva. Paris, França: Médiatons & Médiateurs, 19.
- Demo, Pedro (2000), **Conhecer & aprender: sabedoria dos limites e desafios.** Porto Alegre: Artes Médicas Sul.
- ____ (1994), **Política social, educação e cidadania.** 5. ed. Campinas, SP: Papirus.
- Freire, Paulo (1991), **A educação na cidade.** São Paulo: Cortez.
- Mensch, Peter Van (1994), **O objeto de estudo da museologia.** Tradução: Débora Bolsanello; Vânia Oliveira. Rio de Janeiro: UNI-RIO/UGF.
- Moutinho, Mário Canova (1995), A Declaração de Quebec de 1984. In. Araújo, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (orgs.). **A memória do pensamento museológico contemporâneo.** São Paulo: Comitê Brasileiro do Icom.
- Nogueira, Maria Alice; Nogueira, Cláudio M. Martins (2002), A sociologia da educação de Pierre Bourdieu: limites e contribuições. **Educação & Sociedade.** Campinas, SP, v. 78, p.15-36.
- Nogueira, Maria Alice; Nogueira, Cláudio M. Martins. O saber e conhecimento escolares vistos como um arbitrário cultural dominante. **Educação**, No. 5, São Paulo: Segmento, 2007.
- Santos, Maria Célia Teixeira Moura. **Museu, escola e comunidade – uma integração necessária.** Salvador: Bureau, 1987.
- ____ **Repensando a ação cultural e educativa dos museus.** Salvador: Centro Editorial e Didático da UFBa, 1990.
- Scheiner, Tereza C. M. Comunicação - educação - exposição: novos saberes, novos sentidos. **Semiosfera - Revista de Comunicação e Cultura**, Rio de Janeiro, 2003, v. 4-5.

Por un cambio de voz. Experiencias educativas permeables

Olga Bartolomé, Mariano Giosa, Mariano Pussetto y
Romina Osuna

Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia
Casa del Virrey Liniers
educacion@museoliniers.org.ar

RESUMEN

Este trabajo surge a partir de una experiencia educativa realizada entre una escuela pública primaria, su comunidad educativa y el Museo de la Estancia Jesuítica de Alta Gracia y Casa del Virrey Liniers. Durante este año nos propusimos trabajar de manera conjunta la problemática identitaria a través de la participación e intervención en diferentes espacios públicos. *La expresión por un cambio de voz*, constituye parte de la muestra en conjunto que realizaremos en el Museo y representa, para nosotros trabajadores del Museo, la posibilidad de ampliar la mirada y la escucha a partir de la inclusión de otras voces. Esto impacta en el interior de la institución ya que conlleva a una nueva dinámica de relaciones entre las diferentes áreas implicadas favoreciendo el aprendizaje como fenómeno institucional. Por otro lado también para los alumnos representa la posibilidad de contar otra mirada sobre su Barrio, su historia y su vínculo con el Museo y la Escuela.

Introducción

A lo largo de este año desarrollamos un proyecto de intervención llamado *"Identities en foco; una producción colectiva entre el Barrio y el Museo"*. El mismo fue resultado de un proyecto realizado el año anterior entre estas dos instituciones (museos como espacios de encuentro) y de un intercambio de expectativas, contenidos y planificación entre los docentes de la escuela y nosotros trabajadores del Museo. Durante la puesta en práctica se fueron tomando decisiones que cambiaron la idea original del proyecto, esos cambios estuvieron fundamentados en evaluaciones parciales y pusieron de manifiesto la no linealidad de las experiencias educativas.

En el presente artículo compartimos algunas reflexiones e inquietudes surgidas durante este proceso de investigación e intervención, las mismas podríamos agruparlas en cuatro ejes centrales de análisis: el primero se relaciona con el papel asignado a los museos y escuelas en la construcción de las identidades, el segundo se vincula al reconocimiento de éstas como instituciones culturales en las cuales se produce conocimiento, el tercero vertebró las tensiones teóricas que sustentan las prácticas con los conocimientos que surgen de la práctica misma y nos interpelan en numerosas contradicciones. Un apartado especial merece el cuarto eje que nuclea los otros tres y hace referencia al aprendizaje que se produce al trabajar en un equipo tan diverso y por lo tanto con múltiples miradas, las cuales sin lugar a dudas provocan desestructuras internas que como tales permiten el aprendizaje pero suponen renunciaciones, a veces no fáciles de admitir.

En relación al primer punto nos preguntamos entonces, ¿Qué rol ocupan las instituciones Museo y Escuela para legitimar o deslegitimar desigualdades sociales? ¿De qué manera se construyen estas identidades, y qué tipo de experiencias construyen los

agentes en situaciones de desigualdad? ¿Qué están reconociendo los agentes como su identidad y qué otras cosas quedan silenciadas? Al tratarse este trabajo de la articulación entre dos instituciones educativas, referentes del Estado, que ponen énfasis en la construcción de las identidades, cabe pensar ¿Cuáles han sido las identidades culturales que han sido legitimadas y/o invisibilizadas desde las escuelas y los museos? ¿Cuáles son los cambios y las permanencias en relación al trabajo con las identidades que estas instituciones han realizado en los diferentes contextos históricos?

En relación al segundo eje nos interesa recuperar ¿Cómo se construyen los conocimientos que surgen de esta triangulación de prácticas e instituciones? ¿Cómo se legitiman los saberes de la comunidad que nutren y dan sentido a la colección? ¿De qué manera es posible construir procesos de descolonización epistemológica desde esta articulación? Según diferentes autores (Walsh, Iglesias, Quijano, Mignolo) *la interculturalidad* es diálogo y supone la posibilidad de intercambio entre las culturas sin jerarquías de unas sobre otras en la toma de decisiones. Adhiriendo a esta concepción nos preguntamos ¿Cómo se posibilita el diálogo entre las culturas en este intercambio entre el museo, la escuela y la comunidad barrial?

Recuperando esta línea de pensamiento compartimos el tercer eje de este trabajo, la relación teoría práctica en el proceso de investigación. En este apartado buscamos compartir preguntas que surgen de los conocimientos que se construyen como investigadores y como trabajadores del museo y que revelan contradicciones entre algunos supuestos teóricos y las matrices de aprendizaje tanto personales como institucionales. Cabe destacar que el proyecto que llevamos adelante se encuadra en la investigación participativa. En ese sentido consideramos estratégico que los conocimientos generados sean funcionales a las decisiones que puedan tomarse, tanto para la

planificación de la intervención, como para el diagnóstico de situaciones que favorezcan la construcción de nuevos conocimientos, teniendo en cuenta las propuestas de los actores de la comunidad.

Reconocemos también que este proceso está teñido de dos características particulares, por un lado se trata de un proyecto de indagación en marcha, por lo tanto sujeto a modificaciones constantes, por otro, al ser nosotros quienes estamos implicados en el proceso de intervención nos obliga a tomar ciertos distanciamientos para desnaturalizar nuestra práctica.

En relación al cuarto eje describimos las movilizaciones internas que por estos días estamos atravesando al decidir cómo mostrar este trabajo en una exhibición compartida y cómo, en este sentido, entran en juego renuncias que dan lugar a transformaciones, no sólo a nivel personal, sino también institucional.

Para intentar responder algunas de estas preguntas, nos proponemos considerar la relación museo y escuelas, tomando como punto de partida el contrato fundacional que les dio origen y los cambios que en esta materia se fueron produciendo.

1. Un punto de partida: De la Identidad Nacional a un Estado ¿Pluricultural?

Los Estados Modernos hicieron de la identidad un asunto de estado, se basaron en una ideología de la exclusión que buscaba la pureza étnica e instauraron una única identidad como legítima creando “medidas de controles” de gran eficacia simbólica. En este sentido los museos nacionales y las escuelas fueron dispositivos ideales para reafirmar una identidad única, indivisible, de tipo occidental, cristiana, blanca producto de un proceso histórico y de un pasado sin violencias, sin fracturas,

armonioso. Los grupos subalternos fueron estigmatizados y reconocidos con una valencia negativa.

En palabras de Aníbal Quijano la codificación de las diferencias entre conquistadores y conquistados, basada en la idea de raza, se impone como un instrumento de dominación y constituye un principio de poder propio de la modernidad. La idea de identidad racial, basada en una supuesta inferioridad de estructuras biológicas, establece las relaciones de dominación que van a organizar la población prefijando jerarquías, roles y lugares correspondientes como constitutivas de estas identidades.

La consiguiente expansión del colonialismo europeo sobre el resto del mundo y esta visión europeizante que caracteriza el contexto del surgimiento de los estados modernos, impone la legitimación de algunas prácticas y conocimientos sobre otros, constituyendo la colonización del conocimiento otro eje de dominación que invisibilizó las construcciones mentales y culturales de los diferentes pueblos no europeos y organizó las formas de control y explotación del trabajo.

En el contexto actual el Estado se plantea como multicultural y existen una serie de nuevas leyes que garantizan el reconocimiento de los grupos llamados minoritarios. Sin embargo estas declaraciones siguen siendo pensadas desde una mirada colonizadora en el contexto neoliberal, en la cual la enunciación de estas diferencias, sólo alcanza a la visibilización de grupos no legitimados anteriormente, sin llegar a establecer todavía una transformación estructural profunda que implique el borramiento de las jerarquías entre la cultura “legitimada” y las otras culturas.

Como dice Polanco Díaz, se trata de “definir una política de la identidad que garantice la articulación de los cambios estructurales para lograr la igualdad y la justicia, por un lado, con los cambios socioculturales para establecer un reconocimiento de las diferencias y desterrar las desigualdades para terminar con todo

régimen de subordinación, exclusión o discriminación de los grupos identitarios”.

El pasaje de un estado social de derecho a un estado democrático de derecho, permite reconocer la implementación de políticas más selectivas y cualitativas destinadas a la incorporación de minorías más marginadas. La escuela como construcción socio histórica no quedó ajena a ella, la igualdad de los derechos, puso de manifiesto la desigualdad de condiciones expresada en los circuitos diferenciados del sistema educativo. La escuela es interpelada en relación a sus funciones, hoy reconocida como espacio público, deja de lado la supuesta neutralidad política que la caracterizó desde sus orígenes, pudiendo ser reconocida como un lugar en el que es posible la pluralidad de voces, donde se comparten actos y palabras que no pueden concretarse en el aislamiento. Esta línea de pensamiento marcó el carácter social de los museos, la necesidad de trabajo con la comunidad en la que están insertos.

Nuevas miradas sobre la escuela aparecen configurando un campo de tensión diferente, los problemas sociales pueden volverse problemas políticos. Otras lecturas aparecen entorno a esto, pues si bien la escuela no puede garantizar la igualdad, al menos puede ayudar a generar espacios comunes de participación directa. Se reconoce que la ciudadanía no pasa sólo por la pertenencia a un Estado, sino por un conjunto de derechos y prácticas participativas que se ejercitan. En este sentido la sociedad civil más vertebrada y sólida acompaña con los reclamos de los derechos no cumplidos brindando una pertenencia real a todos los miembros de una comunidad aceptando múltiples formas de interacción social.

En este periodo los museos hacen eco de los principios de la museología crítica, dando o intentando dar lugar en sus guiones y propuestas a la pluralidad de voces a incluir multiperspectividad, o a entenderse como espacio de conflictos y de disputas. Cabe preguntarse

cómo pueden los museos, desde una concepción más democrática plural y diversa, revisar, cambiar y reconocer nuevas identidades tradicionalmente olvidadas y excluidas.

Este breve recorrido por la vinculación entre el contexto histórico y las propuestas institucionales, y atendiendo a la necesidad que estas instituciones propias de la modernidad, revisen sus funciones, parece pertinente recuperar a Williams (1980). Siguiendo su análisis, podríamos pensar cómo las instituciones crean aprendizajes necesarios que responden a una selecta esfera de significado, valores y prácticas que constituyen los fundamentos de lo hegemónico, pero también conllevan contradicciones, conflictos no resueltos de una cultura efectiva, por lo cual ésta, es entendida como algo más que la suma de las instituciones, como una compleja trama de interrelaciones que incluyen conflictos, confusiones que son negociables. En este sentido creemos que las escuelas y los museos como instituciones educativas puedan entramarse, aprovechar esos intersticios y crear nuevas configuraciones que den lugar a que algo inédito suceda.

Pueden generar experiencias educativas que posibiliten la integración junto con otras experiencias de los sujetos para construir aprendizajes, integrando distintas maneras de conocer, articulándose con las sensaciones, las percepciones, la imaginación, lo emocional y lo conceptual como formas igualmente válidas de aprender.

2. Acerca de la construcción de conocimientos. Supuestos que atraviesa el proyecto de investigación

El proyecto analizado *“Identidades en foco, una producción colectiva entre el barrio y el museo”* tiene

como fin desarrollar una intervención comunitaria con alumnos y alumnas de una escuela primaria y pública de la ciudad de Alta Gracia y gradualmente sumar a la comunidad barrial. Esta apuesta se fundamenta en el análisis de un estudio de público, en el mismo nos encontramos con que esta población no frecuenta al Museo por sí misma, que no conocen el acervo que contiene, ni sabe qué puede hacerse en él. Por otro lado reconocemos que el Museo no había generado hasta el momento, acciones concretas para incluir este tipo de *no público*², que es representativo de varios barrios de la ciudad de Alta Gracia. Siguiendo a Bourdieu podría decirse que no poseen el *habitus* de visitar museos y por otro lado éstos no han desarrollado actividades sistemáticas y específicas para modificar estas estructuras rígidas que generan y reafirman *distinción entre grupos sociales*.

Con este proyecto intentamos fortalecer la apropiación y transformación de un espacio público en el barrio y del reconocimiento del Museo como un espacio propio a través de una participación activa que dé cuenta de las distintas formas identitarias que asumen los sujetos, cómo construyen su identidad y qué lugar ocupa el arte en la formación de los mismos. En ese sentido el desafío está en construir situaciones didácticas que actúen como mediadoras del conocimiento en juego. La intervención de los educadores supone favorecer la interpelación de éste revelando las disputas y el saber cristalizado en él.

En la medida que los sujetos interactúan generando preguntas, reconociendo saberes, revelando otras miradas o descubriendo un nuevo conocimiento, se podría afirmar que se produce una experiencia, que si bien es personal al desarrollarse en un entorno social y cultural también es colectiva. El arte es el lenguaje elegido como práctica habilitadora de vínculos entre el Museo y la identidad barrial, permite ponerlos en tensión, para así buscar el camino hacia la reflexividad.

Consideramos que el lenguaje artístico permite ahondar en profundidad diferentes aristas del trabajo identitario permitiendo sortear barreras que a veces, según el contexto de trabajo, condicionan las respuestas de acuerdo a “*lo esperado*” según la situación didáctica planteada en la escuela y/o Museo. Por otro lado siguiendo a Leslie (2009) trabajar con la imaginación entendida *como habilidad para pensar sobre lo posible* favorece la generación de experiencias educativas basadas en la exploración de nuevos terrenos y la creación de sentidos. Trabajamos así en diferentes situaciones de creación y análisis de diversas realidades.

El objetivo de realizar una muestra del proceso anual en el Museo responde al interés de dar cuenta de los significados que los sujetos le atribuyen a los objetos, actividades, personalidades y espacios del barrio, qué reconocen como propios y qué desearían poder compartir.

Abordar este proyecto educativo entre la escuela y el museo supone revalorizar los saberes de la comunidad y la capacidad de agencia de los sujetos aceptando que más allá de los contenidos a desarrollar impartidos por un curriculum escolar, existe la intención de ejercer el derecho a la cultura, favoreciendo el acceso a instituciones públicas como lo es el Museo y la escuela, no sólo como visitantes sino apropiándose de ellas, encontrando en el arte, la posibilidad de transformación o al menos de denuncias de injusticias de las cuales el mismo estado también es responsable.

La propuesta de trabajar con una escuela pública primaria, ubicada en el barrio Parque del Virrey de la ciudad de Alta Gracia, uno de los barrios más postergados de la ciudad, responde a un interés particular del Museo por acercarse a la comunidad, y acercar la comunidad al Museo, favoreciendo la apropiación del mismo como “*centro productor de cultura*” revalorizando la posibilidad de participar en él.

La selección de esta comunidad responde a la situación de exclusión que sufre gran parte de la población vecina a la escuela pero también a la intención del Museo de convertirse, como dice Silvia Alderoqui, en un lugar seguro para discutir inseguridades. Se busca así generar acciones que ayuden a crear conciencia de los derechos y responsabilidades que como ciudadanos tenemos en relación al patrimonio cultural de nuestro pueblo, acercar el Museo a las poblaciones históricamente excluidas y proponer un diálogo entre las distintas identidades que conforman los sujetos.

Este acercamiento pone en tensión el poder simbólico que reviste al museo “hoy patrimonio de la humanidad” con la posibilidad de reconocerse no como un edificio, sino como un territorio anclado en la comunidad y que por lo tanto puede encontrarse en su acervo, que más que una colección es un patrimonio regional que permite contar continuidades y discontinuidades de su historia, a través del uso y de las prácticas que acompañan los objetos.

Recién este año a partir de la demanda construida entre algunos docentes de la primaria y el área educativa del Museo se desarrolla esta propuesta que busca abarcar paulatinamente al barrio entero. Con la intención de abrir el camino hacia el objetivo de alcanzar a toda la comunidad barrial, en la primera mitad de este año se comenzó con las madres de la comunidad escolar un taller textil artesanal que permite vincular uno de los oficios característicos de la antigua Estancia Jesuítica (hoy Museo) con una actividad creativa y con posible salida laboral. En cuanto a la escuela, se trata de una primaria pública, ubicada en el barrio Parque Virrey a la cual acuden niños del mismo barrio y de barrios cercanos, comenzamos a trabajar aproximadamente con 120 niños y niñas de 4to, 5to y 6to grado.

Entendemos que la construcción identitaria es un proceso reflexivo de sí mismos y del medio social en el que se encuentran inmersos, sabiendo que los museos

inciden en la construcción de las subjetividades y de la ciudadanía, apostamos al desarrollo de esta propuesta educativa para que cada vez más los alumnos y alumnas de esta comunidad puedan reconocer el museo como un lugar que les pertenece y en el cual pueden hacer valer sus derechos. Tomamos el concepto de identidad barrial como un proceso de identificación subjetivo y variable en el tiempo, por el cual un grupo se reconoce por contraste con “otros” y es reconocido por esos “otros”, afirmando la importancia de los límites (que son cambiables) y las interrelaciones. Los sistemas de clasificación social de los grupos dominantes se imponen en el sentido común del promedio de los ciudadanos.

De este modo, el problema de la cultura urbana no se reduce a sus categorías específicas, sino que hay que verlo en relación con el proceso histórico y la formación social de esas categorías, como elementos constitutivos de la vida urbana. Dentro de ese esquema de lucha ideológica, se erigen modelos alternativos y resistencias manifiestas en la cultura cotidiana. (Gravano 2005). La identidad es un fluido constante, y en el instante en que se pretende fijarla se transforma en un estereotipo. De hecho, Marta Dujovne (2014)³ dice que cuando se invoca a la identidad, y se habla de “reforzar nuestra identidad” hay un cierto afán de definirla y cristalizarla, un peligroso deslizamiento a una concepción esencialista, que se aleja de la idea de una identidad grupal en permanente construcción.

Riesgo que para museos y escuelas es finito, considerando sus orígenes y que demanda de una mirada constante en las prácticas educativas. Este último punto se vuelve crucial en una propuesta de educación patrimonial basada en la construcción de las identidades, por ello con el propósito de conocer qué mirada tienen las y los estudiantes de su barrio y recuperar la posibilidad de reflexionar sobre ella, hicimos algunas actividades que dieron cuenta del estigma que sienten al pertenecer a esta comunidad, los relatos sobre los abusos de poder, la

discriminación y la vulnerabilidad en la cotidianeidad. Algunas de las definiciones del barrio fueron:

“No me gusta que siempre hay tiros”; “Se cagan a tiros”; “Se chupan y se drogan”; “Me gusta porque hay canchitas de fútbol”; “Me gusta jugar al fútbol y andar en bici en la calle”; “Me gusta el barrio porque es tranquilo cuando no hay líos”, “Me gusta porque hay animales, hay caballos...” Estas descripciones fueron realizadas por los niños y niñas en un dibujo, mostrando lo que les gustaba de su barrio y lo que no.



Estas estigmatizaciones y vulnerabilidades a las cuales son sometidos nos interpelan en la posibilidad de generar un cambio a partir del reconocimiento de las potencialidades personales y colectivas y la necesidad del uso de los espacios públicos para ejercer la denuncia y compartir las posibilidades de cambio. En ese marco se analizaron obras de artistas que intervienen espacios públicos y se propuso hacer lo mismo, interviniendo una imagen libremente para comenzar a pensar los procesos de transformación y apropiación.

En otro encuentro se trabajó con la lectura de imágenes, con una muestra que propusimos sobre una temática social y documental, se recorrió y analizó la muestra. Se volvió a plantear el barrio como tema. Ante la pregunta de *“¿por qué cosas debería pelear el barrio?”*, algunas de las respuestas fueron: *“por la basura y las*

plazas descuidadas”; “por la falta de alumbrado público”; “falta de agua corriente”; “calles rotas que en días de lluvia no se pueden transitar”; “por la instalación de red de gas natural”; entre otras.

Luego en grupos se pensó qué mostrar del barrio. Ante la posibilidad de utilizar la fotografía como denuncia los alumnos de 6to grado decidieron realizar una fotografía representando el abuso policial, diciendo que *“la policía nos golpea y somos menores”*. Otros niños, retrataron las calles en mal estado y la basura de las plazas. Por último, otro grupo decidió representar, mediante una fotografía, las situaciones de presión que reciben de parte de otros niños obligándolos a fumar cigarrillos y marihuana.

El proyecto buscó intercalar el espacio de los talleres, realizando algunos en el Museo y otros en la escuela para fomentar la apropiación del mismo. Sostener el intercambio con el Museo propicia la apropiación del patrimonio y el uso del mismo como espacio público. El primero que se realizó en ésta institución fue un recorrido por la muestra fotográfica “Memorias en la luz de Alta Gracia” de los hermanos Pujia, donde se propuso una actividad que dio cuenta de la capacidad de transformación y participación que tenemos los sujetos.



Mediante estos dos conceptos, transformación y participación, se guió el proyecto.

A mediados del año se realizó un taller en la escuela con el fin de realizar una intervención en la institución como una forma de apropiación del espacio escolar. Se trabajó con el cuento "*La silla de imaginar*" de la escritora Canela. Éste dio origen a diversas realizaciones de los niños y las niñas en las paredes de la escuela y también en la transformación de una silla escolar en otra diferente, cargada de sentidos y subjetividades, producto de su participación. Luego de esta intervención las y los alumnos invitaron a sus maestras a sentarse en esas sillas a imaginar. En otra oportunidad también lo hicieron con otros sujetos del barrio que pasaban por la plaza que los convoca en sus tiempos libres.



Fue idea de los niños y las niñas poder intervenir las sillas que se encontraban en desuso en la escuela, y también algunos llevaron otras de sus casas para sumarlas a éstas con el fin de recuperarlas y que quedaran más lindas

Aquel deseo derivó en un taller en el Museo en donde se trabajó diversas formas de intervención de sillas realizadas por artistas plásticos, y también se recorrió el Museo para observar las diversas sillas que se encuentran en él, su uso en la historia y su capacidad simbólica de establecer jerarquías. A su vez, éste taller fue una conexión con el taller de telar que realizan las

madres de la comunidad bar. La necesidad de que las sillas fueran usables, requirió de una trama particular cuyo conocimiento fue aportado por ellas. De esta manera continuaron, participando en el encuentro y en la continuidad del trabajo con las sillas otorgándoles resistencia

Pensando en la muestra, como una instancia importante hacia la apropiación del Museo como centro productor de cultura por parte de los sujetos, se les consultó a los mismos sobre qué les gustaría poder exponer de todo lo realizado en el año. La respuesta fue, mayoritariamente, las sillas. Cabe destacar que las decisiones de que podemos exhibir en el Museo, van cambiando en función de las experiencias pedagógicas planteadas y nos interpelan en los modos de trabajo habituales. Esta vez las decisiones implican una negociación de sentidos no sólo al interior del Museo, sino también con la escuela como interlocutora.



3. Algunas reflexiones de la relación teoría práctica

Si pensamos, siguiendo a Williams (1980), en el carácter residual y emergente de los museos y escuelas que tienen sus orígenes en el pasado, creemos que la revisión hacia los valores que fueron creados en el pasado y que parecen tener significados aún, hoy

“pueden ser revisados y dar lugar a nuevos procesos, atendiendo al carácter dinámico de la cultura. Cabe entonces preguntarnos ¿Cómo se puede desde esa conjunción, entre lo residual y lo emergente, dar lugar a la revisión de significados y valores, permitiendo *una tradición selectiva*, entre aquello que es considerado necesario de ser conservable?

En la actualidad, siguiendo esta línea de reflexión interesa analizar ¿Cómo se amalgaman estas dos instituciones a la hora de trabajar con la identidad entendiendo que las diferencias culturales no son lo mismo que las desigualdades sociales? ¿Es posible ingresar en los contenidos escolares y los que forman parte de la muestra que se desea armar, revelando las disputas en torno a los intereses de clases que operan en la construcción de las identidades? ¿Es posible reconocer la estigmatización de los grupos excluidos y las posibilidades de agencia de esos grupos para poder transformar las miradas sobre estas identidades con valencias negativas? ¿Se habilitan en estos espacios públicos, escuela, museo, plazas del barrio como lugares para ejercer ciudadanía?

En ese sentido las preguntas que nos atraviesan en este proceso tienen que ver con el rol de las instituciones para visibilizar o invisibilizar las desigualdades sociales. Bajo este punto, entendemos al Museo como un agente capaz de legitimar a grupos sociales, y como lo plantea Dujovne, asumiendo esta relación como un espacio de conflicto, para no caer en una política de encubrimiento.

Entendemos que como institución pública tenemos una responsabilidad social en tanto no reproducir las prácticas de marginalidad y desigualdad naturalizadas socialmente que viven estos sectores, creemos que en esta tarea se trata de ser conscientes de las posibilidades del museo de transformar la realidad.

Sostenemos, como plantea Oscar Navarro, que se construyó históricamente una relación museo – condición de clase, donde la práctica de visitar museos estaba

ligada a la posición de clase, mientras que hoy se apuesta a construir un museo donde independientemente de la condición social, económica, educativa se favorezca la apropiación y la participación democrática de la comunidad.

También creemos que en la actitud de empoderar al otro subyace un sentido paternalista que busca posicionar y “proteger” al empoderado, reconociendo en ello incapacidades o limitaciones. “Empoderar estaría resaltando una visión clasista, pues el que empodera detenta el saber/poder, contribuye al distanciamiento vertical y a fortalecer la figura del individuo.” (CURTONI 2008). Según Carla Padró, también se debe tener cuidado en el uso del concepto de emancipación pues contienen algunas trampas ya que “...emancipar es una retórica de poder más (...) que es quién enviste o instituye el poder (...) sin cambiar su propia posición en la relación pedagógica.”

Un cambio de voz

Algunos indicios de cambio:

*“...antes solo entraban a este museo
entraban artistas reconocidos
no cualquiera entraba y exponía en este museo...”
(fragmento entrevista compañera de Museo
Junio 2014 Alta Gracia)*

Desde la puesta en marcha de este proyecto nos sentimos interpelados en relación a las posibilidades que el Museo y la escuela tienen de desafiar sus propios mandatos, de dar lugar al aprendizaje como fenómeno institucional, de modificar sus estructuras y poder generar un diálogo genuino al interior de toda la institución: ¿de qué manera la inclusión de esta comunidad repercute en los cambios internos de los trabajadores del museo? La inclusión: ¿permite una integración horizontal del sentido

de lo que se exhibe, construye como conocimiento o el museo sólo abre sus puertas en una actitud “paternalista de ceder lugar”?

El camino hacia la concreción de la muestra supone una serie de cambios y dificultades en las formas en que se propone la realización de la misma.

La posibilidad de concretar la muestra en el Museo, en donde otros sujetos externos son quienes, acompañados de trabajadores de la institución, diseñan y construyen la exposición, produce una serie de rupturas y problematizaciones hacia el interior del mismo.

Por primera vez, el Museo deja de ser la única voz que legítima o define el qué y el cómo, y es permeado por voces no legitimadas, que proponen, irrumpen y transgreden la homogeneidad institucional.

El *cambio de voz* es inobjetablemente una decisión política y la misma toma relevancia hacia los modos del trabajo interno. Este hecho obliga la interdisciplinariedad entre las áreas de trabajo, superando la división entre departamentos o áreas de trabajos y con ésto, no sólo problematiza la institución Museo, con el desafío que implica dar lugar a otros saberes que están anclados en la comunidad escolar y barrial, sino que también nos interpela como trabajadores de manera individual y a nuestras prácticas laborales. Teñidas de supuestos y porque no de “vicios profesionales”, según la propia trayectoria profesional y personal. Es en esa interacción con los otros que se produce una movilización interna y por lo tanto esos diálogos dan como resultado el aprendizaje como fenómeno institucional.

En los niños y las niñas se puede observar algunos cambios en sus miradas en relación al trabajo que se viene sosteniendo. Un hecho significativo fue cuando una de las alumnas le preguntó a la tallerista de arte “¿por qué (trabajar) con nosotros si somos un desastre?”, pero cuando se los consulta acerca de la posibilidad de realizar la muestra afirman que “nos hace sentir importantes”, mientras que otra alumna dice que le

produce “alegría, curiosidad y también vergüenza, pero a la vez te da emoción porque vos estás contando lo que vos hiciste”.

Para las maestras, el trabajo conjunto, permitió *“escuchar de manera distinta a los alumnos y alumnas”, “nos pedían ir a la plaza del mástil y nosotros queríamos la otra, la más linda, después de recorrer el barrio con el Museo, nos dimos cuenta, que había que escucharlos de otra manera, que esa plaza era la suya y la otra era la de “los chetos” del barrio, y así empezamos a intervenir también la plaza”*.

Por un cambio de voz, es parte del nombre del presente artículo y también, es parte del nombre que lleva la muestra que se realizará en el Museo y posteriormente en la escuela. El mismo surge como fruto de una discusión colectiva, en la cual niños, niñas, docentes, y trabajadores del museo dimos nuestras ideas y expresamos los sentidos que le otorgamos al nombre de nuestra exhibición compartida.

Celebramos el “nombramiento” porque refleja que la intención está siendo cumplida, que el vínculo construido entre instituciones genera lazos que permiten apropiarnos gradualmente de otro modo de ser y estar en el Museo, en la escuela, en la plaza y de otro modo de participación política.

Desde el inicio del proyecto hubo varios cambios que revelaron la dificultad de trabajar, los tiempos, los compromisos, las diferencias, no siempre vividas como positivas. Esto ocasionó que sólo dos de las seis docentes continuarán el trabajo, pero estas renunciadas implicaron un giro en la mirada acerca de qué implica asumir comprometida y recíprocamente un trabajo interinstitucional.

También sabemos que aunque sólo se pueda continuar con dos grados, el espacio quedó abierto a la participación. Se destinó un espacio para seguir con el proceso con los alumnos cuyas docentes no podían o no querían seguir con el proyecto, aunque sin mucho

resultado. Sin embargo aumentó la participación espontánea de niños y niñas acompañados de sus familias en otras actividades que el Museo propone a la comunidad en general. Otro indicador de la apropiación del Museo fue el interés de uno de los niños en saber qué se debía estudiar para poder trabajar en el Museo.

En relación a los docentes que desistieron, algunos manifestaron que este trabajo insumía mayor tiempo y compromiso de lo pensado y en otros casos fueron las *no respuestas* de los docentes las que nos llevaron a tomar la decisión de trabajar con menos grados. Sin embargo este corrimiento también habilitó repensar los modos usuales de interacción habitual entre los docentes y los trabajadores del Museo, y a proponer otras estrategias que, al evaluarlas en conjunto, nos permiten afianzar la idea de trabajar en profundidad más que en cantidad, tanto en relación a los grados como a los contenidos o situaciones didácticas planteadas.

A modo de cierre y apertura

A partir de estas reflexiones creemos que muchas de las prácticas y los discursos están atravesadas por una “colonialidad del poder”, “colonialidad del saber” y “colonialidad del ser”, impresas en nuestras matrices, así hemos sido formados y deconstruir esas marcas no es fácil. “En la medida en que no podamos superar y abandonar los sentidos de la colonialidad y eurocentrismo del conocimiento como principal modelo de la ciencia, no será posible generar saberes “otros” y coproducidos sustentados en formas de conocer alternativas, situadas, plurales y transversales” (CURTONI 2008:36), pero al menos mientras podamos darnos cuenta ir avanzando en esa apuesta.

Turbino (2005) propone la interculturalidad como un concepto reflexivo para problematizar y propiciar una instancia de descolonización del poder, el ser y el saber.

El autor plantea que la interculturalidad en sentido crítico es un proyecto político, social, epistémico y ético. “La interculturalidad crítica busca suprimir la asimetría social y cultural por métodos políticos no violentos. La asimetría social y la discriminación cultural se tornan inviables sin un diálogo intercultural auténtico. [...]”

Para tornar real el diálogo, es preciso comenzar por hacer visibles las causas del no-diálogo. Y eso pasa necesariamente por un discurso de crítica social [...] un discurso preocupado por explicitar las condiciones (de índole social, económica, política y educativa) para que ese diálogo se dé.” (Turbino, 2005: 8). Si realmente se tornan concretas las condiciones para un diálogo real, se darían las condiciones para ir desarmando las diferencias y desigualdades construidas a lo largo de la historia entre los diferentes grupos socio-culturales.

En el afán de generar espacio más democráticos y reflexivos, en donde los sujetos sean protagonistas de prácticas liberadoras y descolonizadoras de las prácticas de segregación históricamente legitimadas, se debe problematizar sobre los diálogos que se establece entre el Museo y la comunidad. Esta propuesta nos obliga a preguntarnos ¿Puede el Museo dialogar realmente con otros saberes?

Somos conscientes que debemos profundizar en una crítica reflexiva sobre esto para contribuir y fomentar espacios de debate sobre patrimonio, identidades y ciudadanía, y desarrollar cuestionamientos adecuados en busca de una democratización de estos espacios.

Si bien entendemos que nuestras prácticas tienen herencias paternalistas, sin destruir el etnocentrismo en su totalidad ni pudiendo otorgar una real descolonización, también creemos que en la acción del Museo de dar voz a las comunidades invisibilizadas, subyace un posicionamiento político de parte de la institución, un posicionamiento necesario para ir hacia un camino transformador de las instituciones, y desde éstas,

propiciar las condiciones que hagan posible una genuina emancipación de los sujetos.

Por eso, apostamos por una mediación crítica que habilite la construcción de "...un conocimiento que facilite a quien lo construye y a quien lo utilice el darse cuenta de lo que significa ser sujeto: en suma, que contribuya al desarrollo de su conciencia como protagonista de la historia, por lo tanto, constructor de las circunstancias que conforman el espacio de su destino. En última instancia, que pueda dar cuenta de esos espacios indeterminados de la historia en los que descansa la posibilidad misma de su construcción por los hombres" (Zemelman, 2005: 26).

El proceso es lento y gradual, cotidiano, cuerpo a cuerpo, mirada a mirada, de esta forma se van generando las condiciones para reflexiones colectivas e individuales: de aquello que falta, de lo que se carece, de cómo nos vemos, de cómo nos ven, pero también de las potencialidades y de las posibilidades de transformación, de las esperanzas, de los sueños, de los deseos y el deseo "...se transforma en fantasía, empeñado en una búsqueda infinita de aquello de lo que carece. Pero la razón crítica puede darle alas al deseo, de modo tal que pueda extenderse más allá de las limitaciones del momento presente, a fin de transformarse en sueños de posibilidad. Y con los sueños pueden hacerse cosas maravillosas (McLaren, 1994: 112).

Son múltiples los desafíos, pero múltiples las posibilidades en tanto asumamos el compromiso moral e histórico que tenemos con la comunidad.

Notas

¹ Entendemos que si bien todos estos actores son parte de una misma cultura porque habitan un mismo espacio

hablan un mismo idioma, existe cierta tensión entre la cultura legitimada y la cultura barrial. Desde las escuelas y los museos bajo la denominación de “cultura culta” se ha impedido reconocer saberes propios de las culturas subalternas. En ese sentido nos parece importante en este trabajo denunciar aquellas desigualdades sociales que no permiten a los sujetos acceder a los mismos derechos que acceden otros sectores de la misma cultura y por otro lado recuperar los saberes propios de la comunidad barrial.

² Con esta idea se hace referencia a quienes no acceden al museo por distintos motivos.

³ Notas de clase del seminario virtual .Patrimonio Ciudadanía e Identidades Programa Museo y Educación Aproximaciones a una pedagogía crítica del patrimonio facultad de Filosofía y Humanidades U.N.C.

Bibliografía

- Achilli, Elena (2005). Investigar en Antropología Social. Los desafíos de transmitir un oficio. Rosario: Laborde.
- Alderoqui, Silvia. (1996) “Museos y escuelas: socios para educar” Bs. As: Paidós cuestiones de educación. - Alderoqui, Silvia. (2011) “La educación en los Museos. De los objetos a los visitantes”, Ed. Paidós.
- Bartolomé Olga (2006): Identidades Culturales Y Aprendizaje La Gestión Pedagógica En El Museo De Antropología informe de especialización en la maestría de pedagogía U.N.C. 20061
- Bourdieu, Pierre. (2007) El sentido práctico. Buenos Aires: Siglo XXI. -Bourdieu, Pierre y Wacquant Jacques D. (1995) “Respuestas por una Antropología reflexiva” Grijalbo México.

- Curtoni, Rafael 2008. Acerca de las consecuencias sociales de la Arqueología. Epistemología y política de la práctica. Revista Comechingonia 11: 29-45. - Dubet, F,
- Elias, Norbert (1990) Compromiso y distanciamiento. Barcelona: Ediciones Península.
- Gravano, Ariel. (2003) Antropología de lo barrial. Estudios sobre producción simbólica de la vida urbana. Buenos Aires: Editorial Espacio.
- Gravano, Ariel. (2005) El barrio en la teoría social. Buenos Aires: Editorial Espacio. -GUBER Rosana (2005): El Salvaje Metropolitano reconstrucción del conocimiento social del trabajo de campo. Buenos Aires: Páidos – XI Congreso Argentino de Antropología Social – Facultad de Humanidades y Artes – UNR – Rosario, Argentina 16
- Mclaren, Peter (1994). *Pedagogía crítica, resistencia cultural y la formación del deseo*. Buenos Aires: REI
- Mignolo, Walter (2002) “El potencial epistemológico de la historia oral: algunas contribuciones de Silvia Rivera Cusicanqui”. En: Daniel Mato (coord.): Estudios y Otras Prácticas Intelectuales Latinoamericanas en Cultura y Poder. Caracas: Consejo Latinoamericano de Ciencias Sociales (CLACSO) y CEAP, FACES, Universidad Central de Venezuela. pp: 201-212.
- Padró, Carla. *Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones*. Universidad de Barcelona
- Quijano, Anibal (1992) Colonialidad del poder, eurocentrismo y América Latina centro de investigaciones sociales. Lima
- Williams, Raymond (2009) Marxismo y Literatura. Las cuarenta.
- Zemelman, Hugo (2005). *Voluntad de conocer. El sujeto y su pensamiento en el paradigma crítico*. México: Ánthropos.

Otros Documentos:

- Dujovne Marta (2014) Notas de clase del seminario virtual .Patrimonio Ciudadanía e Identidades Programa Museo y Educación Aproximaciones a una pedagogía crítica del patrimonio facultad de Filosofía y Humanidades U.N.C
- Iglesias María Cecilia: Interculturalidad y descolonización en América Latina Reflexiones sobre un discurso que no puede ser confuso. Trabajo del seminario Pedagogías decoloniales y Epistemologías locales. Universidad autónoma de Mexico.
- Walsh, Catherine (2005) Interculturalidad, Colonialidad y Educación. (*paper*) primer seminario internacional de (etno) educación y Multiculturalismo 1 al 4 de Noviembre Bogotá.

Documentação museológica e inventário: medidas de salvaguarda para a Festa do Divino

Bárbara Pereira Manzanares^a e Luiz C. Borges^b

^aUNIRIO/MAST - ^bMAST

barbara.manzanares@gmail.com

lcborges@mast.br

RESUMEN

Las fiestas en homenaje al Espíritu Santo fueron instituidas en Portugal, en el siglo XIV por el rey D. Diniz. Esta fiesta fue, como otros rasgos culturales portugueses, traídos al Brasil y durante el período colonial, era una de las fiestas más populares aquí registrados. En la actualidad, sus principales ocurrencias se encuentran en los estados de Minas Gerais, Río de Janeiro, Goiás y Sao Paulo. Ese trabajo tiene como objetivo el tratamiento de la Fiesta del Espíritu Santo de la localidad de São Bartolomeu (Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil), registrada como Patrimonio Inmaterial de Ouro Preto, de acuerdo con los principios de la Museología. Desde esa perspectiva, se analizaron las medidas de salvaguardia del patrimonio inmaterial, propuestas por el Instituto Estatal de Patrimonio Histórico y Artístico (IEPHA-MG), a través de analogías con el método de la documentación museológica, en cuyo ámbito se propone para enmarcar la fiesta de lo Divino y, con ese fin, ofrecemos algunas consideraciones de orden teórico. Para el análisis, tomamos como punto de partida una de las premisas básicas de funcionamiento de un museo (de conservación, investigación y difusión de los bienes culturales). En línea con la analogía propuesta, concebimos la localidad

de São Bartolomeu como un museo al aire libre, cuya colección es compuesta de todos los elementos de la Fiesta del Divino.

Palabras-clave: Museología, Patrimonio Cultural, Fiesta del Divino, Minas Gerais.

RESUMO

As festas em homenagem ao Divino Espírito Santo foram instituídas, em Portugal, no século XIV pelo rei D. Diniz. Essa festa foi, como outros traços culturais portugueses, trazida para o Brasil e, durante o período colonial, foi uma das festas mais populares aqui registradas. Atualmente, suas principais ocorrências localizam-se nos estados de Minas Gerais, Rio de Janeiro, Goiás e São Paulo. Este trabalho objetiva tratar a Festa do Divino Espírito Santo do distrito de São Bartolomeu (Ouro Preto, Minas Gerais, Brasil), tendo sido registrada como Patrimônio Imaterial do município de Ouro Preto, segundo os princípios da Museologia. Nessa perspectiva, procuramos analisar as medidas de salvaguarda do patrimônio imaterial, propostas pelo Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA-MG), por meio de analogias com o método da documentação museológica, em cujo escopo propomos enquadrar a Festa do Divino e, para tanto, oferecemos algumas considerações de ordem teórica. Para embasar nossa análise, tomamos como ponto de partida as premissas básicas de funcionamento de um museu (preservação, investigação e comunicação dos bens culturais). Em consonância com a analogia proposta, concebemos o distrito de São Bartolomeu como um museu a céu aberto, cuja coleção é constituída pelo conjunto dos elementos que compõem a Festa do Divino.

Palavras-chave: Museologia, Patrimônio Cultural, Festa do Divino, Minas Gerais

ABSTRACT

The Feast of the Holy Spirit was instituted in Portugal in the XIVth Century by King D. Diniz. This feast was brought into Brazil, as were many Portuguese cultural features, and during the colonial ages was one of the most popular feasts here celebrated. Nowadays, its most important appearances are centered in the States of Minas Gerais, Rio de Janeiro, Goiás and São Paulo. This paper aims to deal with the Feast of the Holy Spirit - as it is performed in the district of São Bartolomeu (county of Ouro Preto, State of Minas Gerais, Brazil), since it is currently registered as the city of Ouro Preto's Intangible Heritage - according to the principles of museology. In this viewpoint, we wish to analyze the policies for protection of intangible heritage, as proposed by the State Institute for Historic and Artistic Heritage (IEPHA-MG), by means of an analogy with the method of museological documentation, in whose scope we propose to frame the Feast of the Devine Holy Spirit, and therefore we

advance some theoretical considerations. In order to base our proposition, our starting point are the basic operational premises of a museum (preservation, research and communication of cultural goods). In accordance to the proposed analogy, we consider the District of São Bartolomeu as a museum on open air, whose collection is formed by the totality of the elements that constitute the Feast of the Devine.

Key words: Museology, cultural heritage, Feast of the Devine, Minas Gerais

1 O patrimônio instituído e o patrimônio instituinte

O termo patrimônio apresenta uma multiplicidade de sentidos, definições e de práticas político-culturais. Analisando mais detidamente os variados enunciados sobre patrimônio, observamos a existência de dois movimentos cruciais para a compreensão da polissemia que é constitutiva do campo semântico e discursivo de patrimônio: o primeiro movimento tem como fundamento o caráter instituído do patrimônio. Essa instituição é feita por processos e medidas de caráter político, seja através de ações do Estado – como as leis de preservação do patrimônio nacional, bem como o tombamento e registro dos bens representantes dessa categoria –, ou de organizações paraestatais, como a Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura/UNESCO, que produzem recomendações para salvaguarda do patrimônio da humanidade, assim como criam listas com os bens mundiais representantes do mesmo; seja, ainda, no caso de sociedades sem estado, por meio da tradição (por exemplo, normas consuetudinárias). O segundo movimento pauta-se no caráter instituinte do patrimônio, heterogêneo e representante de qualquer construção de memórias que compõem os traços identitários de um grupo étnico ou social.

Em resumo, o primeiro movimento teria uma tendência a homogeneizar os traços culturais,

transformando-os, por exemplo, em representantes do “nacional” e/ou do “mundial”, em um processo que procura eliminar ou neutralizar as disputas por poder e pelo controle da memória, presentes em qualquer sociedade². Já o segundo movimento é marcado pela heterogeneidade que opera como fator primordial na construção e estruturação cultural, histórica e representacional de qualquer grupo humano. Portanto, deste ponto de vista, a noção de patrimônio como categoria teórica extrapola aquilo que é legislado e legitimado pelas instâncias governamentais, considerando-se que o patrimônio é construído a partir do valor atribuído aos bens e situações culturais produzidas pelo homem em determinado contexto histórico-social. Neste sentido, os bens patrimoniais se constituem, enquanto documentos, em chaves interpretativas e narrativas das memórias e da identidade.

A moderna concepção de patrimônio desenvolveu-se a partir do século XVIII, no contexto da Revolução Francesa, tendo como vetor as depredações dos monumentos do *ancien regime*, perpetradas por setores mais radicais dentre os revolucionários vitoriosos, e a necessidade de preservar esses bens culturais. Uma solução para proteger os bens culturais, que antes eram privilégios da aristocracia e do clero, foi nacionalizá-los e democratizá-los³, e, especialmente, alocá-los em espaços especiais, como os museus, os quais, por seu caráter pedagógico, deveriam ensinar história, civismo e promover competências artísticas (Choay, 2006; Poulot, 2009). Com isso, podemos observar a institucionalização do patrimônio na modernidade, bem como a criação de museus, como instrumentos ideológicos da sociedade, uma vez que buscam promover e internalizar os preceitos vigentes.

Diante às demolições, destruições e descaracterizações das áreas urbanas devido aos avanços tecnológicos, e da substituição de grande parte do trabalho manual pelo mecânico, juntamente com a

aceleração do tempo, instaura-se, em diversos países, ainda que contraditoriamente, um certo sentimento de perda, como sintoma do antagonismo entre a nova e a velha ordem. É nesse sentido que ocorre a consagração dos monumentos históricos⁴, como uma forma de amenizar as rupturas entre o passado e o presente, mas também como uma estratégia de reforçar o sentimento de identidade (nacional).

Passando, então, para o contexto brasileiro, podemos situar as décadas de 1920 e 1930 como marcos de fundamental importância para as discussões referentes à preservação do patrimônio cultural. Nesse período, destaca-se um conjunto de pesquisas, de discussões, tanto teóricas quanto políticas, que têm por objeto tanto a formação da cultura do Brasil, quanto a herança histórica e cultural brasileira. No que tange ao patrimônio - especialmente o histórico, o artístico e o arquitetônico -, houve a elaboração de anteprojetos, projetos e medidas legais, que visavam o ordenamento de dispositivos e ações para evitar a depredação, ou a perda, dos bens culturais brasileiros, bem como evitar a sua transferência para outros países (Iphan, 2006).

De acordo com o ideário da época, o período colonial foi considerado como um dos eixos fundamentais no processo de construção de uma identidade nacional, passando, então, a instaurar-se como origem mítica da nacionalidade brasileira, apoiando na premissa de que foi por intermédio do barroco que fomos introduzidos no processo civilizatório europeu (Chuva, 2003). Neste sentido, o barroco é alçado à condição de mito fundado da civilização e do patrimônio brasileiros.

Como consequência dessa concepção, muitas das medidas adotadas para preservação do patrimônio não levaram em consideração a historicidade das cidades, uma vez que, no intuito de preservar uma cultura material setecentista, encobriram e, algumas vezes, modificaram os elementos característicos dos períodos históricos posteriores ao barroco (Castriota, 2009). Vemos aqui,

justamente, como uma forma pré-construída mítica e discursivamente se impõe sobre a realidade histórica e estética, construindo sobre essa realidade uma representação a qual podemos, discursivamente, tratar como efeito caricatura. Isto é, não só o barroco, tal como apresentado, dessubstancializado historicamente, mas igualmente os demais períodos e suas características são submetidos à deformação para caber nos conceitos e preceitos impostos pela política patrimonial.

Esta situação política e conceitual modifica-se quando Aloísio Magalhães, então à frente do Centro Nacional de Referências Culturais, viabiliza um projeto que visava contemplar os bens até então não consagrados pelos parâmetros que direcionavam tombamento, com isso, afastando-se de uma história “oficial” e elitista e aproximando-se dos expoentes da cultura popular. Nas suas políticas, observava-se o presente tomado como referencial e a construção de um passado, deixando de pautar-se pela unicidade e uniformidade, mostra-o como sendo constituído de múltiplas culturas (Gonçalves, 1996).

Dentro desse ambiente intelectual, foi possível a introdução, na Constituição Federal de 1988, no artigo 216, de uma concepção de patrimônio mais abrangente, embasada em conceito antropológico de cultura, que considera como patrimônio cultural brasileiro os aspectos “materiais” e “imateriais”, tais como os saberes, as formas de viver e criar, as obras, objetos, documentos, conjuntos urbanos, etc. (BRASIL, 1988). Todavia, é somente a partir do Decreto 3551, de 2000, que, de fato, é sistematizado um cuidado efetivo referente ao patrimônio imaterial, através da instituição do Registro de Bens Culturais de Natureza Imaterial⁵.

No Estado de Minas Gerais, o Instituto Estadual do Patrimônio Histórico e Artístico (IEPHA-MG) atua junto aos municípios nas políticas e ações patrimoniais. O instituto apresenta como sua missão, visão e valores os seguintes tópicos:

Missão: *Garantir à sociedade o acesso e a fruição do patrimônio cultural por meio da preservação, valorizando e respeitando a diversidade cultural de Minas Gerais.*

Visão: *Consolidar sua posição como órgão de referência na preservação do patrimônio cultural do Estado e ser reconhecido pela excelência dos serviços e ações prestados à sociedade em geral.*

Valores: *Compromisso com a preservação do patrimônio cultural de Minas Gerais⁶.*

Segundo a legislação brasileira, 25% do Imposto sobre a Circulação de Mercadorias e Serviços (ICMS) arrecadado pelo Estado deve ser repassado aos municípios. No Estado de Minas Gerais, observamos uma iniciativa pioneira: dentro dos critérios para essa redistribuição do imposto estão os investimentos realizados na preservação do patrimônio cultural - ICMS Cultural. Os critérios de repasse bem como a sua avaliação são feitos pelo IEPHA, que também presta assessoria aos municípios para que, juntos, possam estabelecer e implantar políticas de preservação do patrimônio cultural em concordância com a realidade de cada município⁷.

Minas Gerais, um Estado emblemático no percurso das políticas patrimoniais no país, principalmente quanto ao seu acervo cultural edificado, instituiu com o Decreto n. 42.505 de 15 de abril de 2002, as formas de Registro de Bens Culturais Imateriais constituintes do patrimônio cultural do Estado. Esse decreto utiliza-se das mesmas categorias de livros que o IPHAN para o seu registro, cabendo ao IEPHA emitir o parecer sobre as propostas elaboradas pelos municípios. Todavia, somente em 2009, com a Lei Estadual nº 18.035, foi determinado o encaminhamento de recursos financeiros do ICMS cultural aos bens imateriais.

Embora as instâncias de proteção do patrimônio cultural adotem os adjetivos material e imaterial, partimos do pressuposto de que todo patrimônio é, e sempre foi, material conforme atesta Gonçalves (1996), e que essa materialidade é histórica e, por conseguinte, abrange os aspectos sociopolíticos e psíquicos dominantes em um determinado grupo, tribo ou nação. As convenções e leis atribuem a adjetivação “imaterial” ao patrimônio enquanto:

[...] o conjunto das manifestações culturais, tradicionais e populares, ou seja, as criações coletivas, emanadas de uma comunidade, fundadas sobre a tradição. [...] Integram esta modalidade de patrimônio as línguas, as tradições orais, os costumes, a música, a dança, os ritos, os festivais, a medicina tradicional, as artes da mesa e o “saber-fazer” dos artesanatos e arquiteturas tradicionais (Abreu, 2003, p. 81).

Entretanto, devemos considerar que eles sempre dependem de suportes materiais para existirem enquanto formas culturais e sociais. Segundo Gonçalves (2007), a criação dessa categoria seria fruto dos discursos contemporâneos diante de modalidades de patrimônio que não se enquadrariam em uma concepção convencional e limitada de patrimônio, que colocava, como correlatos, termos como patrimônio, monumentos, edificações etc. Quanto às adjetivações do termo, propomos as seguintes indagações: a) é possível se pensar em um “patrimônio mundial”, diante dos inúmeros tipos de comunidades sociais existentes, cada uma com maneiras próprias de se relacionar, pensar e sentir?; b) mesmo a nível nacional, seria possível utilizar essa categorização do patrimônio da nação como pertencente a todos, eliminando, assim, a heterogeneidade cultural bem como as disputas identitárias e políticas existentes em um mesmo local? Waldisa Rússio Guarnieri (2010),

ao tratar de “bens” e “patrimônio cultural”, diz que os bens constituem-se em valor.

Esse valor seria social,

[...] derivado de uma consciência que dele se tem como fator fundamental, como condição absoluta de ser e de existir. E essa valoração e essa consciência só podem derivar de uma historicidade da qual significativas parcelas do povo estejam côncias. Em duas palavras: patrimônio cultural é questão de consciência histórica (Guarnieri, 2010, p. 121).

Em resumo, a autora expõe que o patrimônio constitui-se enquanto valor e consciência histórica. Dessa forma, há a valoração de bens culturais – patrimônio em potencial – por serem representantes da identidade e da memória de determinado grupo social. Todo bem cultural possui seu valor, uma vez que foi pensado, constituído e exerce funções simbólicas e/ou práticas dentro de determinado contexto. Todavia, embora todos os bens culturais possuam valor, existem instâncias de valoração diferentes⁸. O que distingue o patrimônio dos bens culturais, então, seria o investimento no sentido de valorização e reconhecimento desse bem cultural como representante de uma sociedade. Neste sentido, o patrimônio não existe em-si, mas para-si, em um movimento de valoração dos bens culturais que é feito por meio das relações sociais. A relação não se dá entre coisa-valor, mas ao contrário: é a partir do valor que o patrimônio em potencial se constitui em valor-coisa, segundo atestam Borges e Campos (2012).

A fim de evitar as inúmeras adjetivações atribuídas ao termo, optamos por categorizá-lo enquanto patrimônio cultural. Através dessa escolha, mostramos a intenção de trabalhá-lo a partir de uma perspectiva antropológica de cultura, onde todas as formas de organização e simbolização da vida social são vistas como legítimas.

Assim, cultura é entendida como campo das formas simbólicas, compreendendo um conjunto de práticas, comportamento, valores, gostos além de outros elementos da sociosfera.

2 As Festas em homenagem ao Divino Espírito Santo

Dentre as festividades trazidas de Portugal para o Brasil, em geral realizadas por Irmandades, encontra-se a Festa do Divino Espírito Santo. Pentecostes é uma festa de origem israelita que, a partir de sua ressignificação cristã, celebra a descida do Espírito Santo sobre os apóstolos e seguidores de Cristo, através do dom de línguas. A Igreja utiliza-se do mito/rito de Pentecostes para justificar o início da sua expansão evangelizadora. O conteúdo de Pentecostes abrange a ressurreição de Cristo, sua aparição aos discípulos, bem como sua ascensão ao céu e a vinda do Paráclito (Espírito Santo):

[...] o divino Paráclito prometido para conduzir a humanidade à salvação, reflete a unidade da Igreja, manifestada no mistério das línguas e na vivência da lei do amor, santo e senha de uma ecumênica comunidade de irmãos (Jo. 15, 12). A celebração do dia de Pentecostes, como a vinda do Espírito Santo, é, pois, uma festa cristã comunitária, sinal de partilha e de compromisso na missão de reunir o mundo em Cristo (Marques, 2000, p. 650).

Segundo Marques, a menção mais antiga à festa litúrgica de Pentecostes remonta ao século XIII, período no qual houve a expansão da doutrina do monge Joaquim de Fiore, propagador da crença milenarista, a qual se refere à vinda de uma terceira idade do mundo, que seria a do Espírito Santo. Essa idade seria dominada pelo amor e pela liberdade, e teria, como corolário, a

instauração e da felicidade. São inúmeros os relatos que delineiam a origem dessa festa. Todavia, no que toca o seu aparecimento em Portugal, alguns autores a colocam como uma festa que foi instituída, no século XIV, pelo Rei D. Diniz de Portugal (1261-1325) por influência de sua esposa Rainha D. Isabel (1271-1336) (cf. Abreu, 1999; Cascudo, 2012). Rodrigo da Cunha, em História eclesiástica da Igreja de Lisboa (1642), ao referir-se a Alenquer, diz:

[...] comovivedo ainda a Rainha S. Isabel e andãdo com pesamentos de fudarnellahua igreja suntuosa ao Spirito Santo,

[...] Os esmoleres visitam casa por casa, mas na verdade têm necessidade de bater em muito poucas, pois quase todo mundo, atraído pela música, já está na rua. Além, uma moça abriu a veneziana de sua casa; o homem do achou pela manhã lançados os fundamentos por mãos de anjos e a obra em altura que já se podia nella ver a mesma traça, pela qual a Santa Rainha a determinava edificar. Ella e elRey seu marido forão os autores da festa que se chama do Spirito Santo, cuja solenidade foy tão celebre por todo o reyno e maes nos mayores e mais populosos lugares delle, como hoje ouvimos contar os antigos (CUNHA apud Marques, 2000, p. 652)

Assim, as festas teriam surgido em decorrência da visão de D. Isabel de criação de uma igreja em devoção ao Divino Espírito Santo. Todavia, entre outros mitos de sua fundação, há também aquele que narra uma promessa feita pela Rainha Isabel para que cessassem as guerras entre seu filho e seu marido, tendo a obra e a figura do monge Joaquim de Fiore como as bases da inspiração religiosa da rainha, conforme asseveram Contins e Gonçalves (2009).

De acordo com Marques (2000), a devoção ao Divino Espírito Santo e, por conseguinte, às festas realizadas em sua homenagem, foram, durante o século XIV e a primeira metade do XV, uma das mais fervorosas devoções da família real portuguesa, bem como o principal objeto de culto popular difundido em Portugal e nas terras sob seu domínio, como Madeira, Açores e Brasil.

No período dessa festividade era permitida a doação de comida aos pobres pelas Ordenações do Reino e a coroação de um imperador simbólico. As Folias do Divino também teriam surgido nesse contexto para expandir a fé no Divino e arrecadar donativos para a realização da festa, ou, “esmolar o Divino” (Casculo, 2012). Ela saía envolta de muita alegria e acompanhada de instrumentos musicais e da bandeira com a pomba no centro.

A Festa em homenagem ao Divino foi rapidamente propagada pela colônia, tornando-se uma das mais importantes, fato esse que levou o viajante, desenhista e escritor norte-americano, Thomas Ewbank (1976), a se referir, em meados do século XIX, à Festa do Divino como a festa mais popular do Brasil. Durante a sua realização, era coroado um Imperador simbólico, que poderia ser um menino ou um homem, e que, durante o tempo do seu império, gozava de alguns poderes como, por exemplo, conceder a liberdade a alguns presos comuns. Segundo consta, o prestígio no século XIX dessa festa levou o ministro José Bonifácio de Andrada e Silva a sugerir, em 1822, o título de Imperador do Brasil a Dom Pedro, ao invés de Rei, argumentando que a população estava habituada ao termo “Imperador do Divino” (Casculo, 2012).

Dentre os elementos componentes da festa destacavam-se a missa cantada, procissão, leilões, cavalhadas, além da coleta de esmolas. Ewbank faz referência a um grupo de “esmoleres” que percorria, durante cinco semanas, todo o Rio de Janeiro, inclusive

os navios da baía, gritando “esmolos para o Espírito Santo”. Segundo o viajante, esse grupo era composto por músicos, geralmente negros, barbeiros e sangradores brancos como violinistas e tocadores de clarim.

Durante o período de peregrinação da Folia do Divino pela cidade, a população considerava a bandeira do Divino como encarnando a própria divindade. Ewbank narra: “enquanto esta manhã ia escrevendo uma carta, Dona H. subiu as escadas, pedindo-me que descesse. “Depressa! O Espírito Santo está subindo o Catete. Não quer vê-lo?”” (Ewbank, *op. cit.* p. 191). Segundo narra, a referida senhora, ao dizer isso, apontava para própria folia acompanhada da bandeira com a pomba ao centro, seus músicos e o prato de esmola. O viajante também observa a forma que os moradores se comportavam diante da figura do Divino ao passar por suas casas: “Aí então a senhora P. deu-lhe um beijo de reverência. Em seu zelo, pobrezinha, e tomada da crença popular de que beijava um talismã poderoso, utilizou-se dele como de lenço ou toalha, esfregando com ela os olhos, o rosto, o pescoço, e o seio” (EWBANK, *op. cit.* p. 192). A importância da festividade para a população e a crença no Divino Espírito Santo representado na bandeira é nítida nas narrativas de Ewbank. A grande popularidade da festa é atestada, inclusive, pela rapidez com que os “esmoleres” conseguem os donativos e contribuições diversas, bem como pela pompa da festa. Segundo o viajante,

estandarte salta em sua direção e, afundando por um momento a cabeça da moça no pano, estende-lhe a bandeja onde ela deixa a sua contribuição. Na porta seguinte, um bando de moças havia apanhado o pássaro e devolveram-no, não sem dar alguns vinténs. Um vizinho agora levou a bandeira para dentro, para que cada membro da família pudesse realizar um ato de devoção, beijando-a; mais adiante uma negra, vendedora de frutas,

afunda o rosto entre as suas dobras; sua oferta, duas laranjas, foi metida no saco, receptáculo como se vê de donativos que não em dinheiro – mas não de todos. [...] Nada é recusado, de cédulas a bananas, ou mesmo meio metro de fita colorida para enfeitar o mastro da bandeira (Ewbank, op. cit. p. 192).

Dessa forma, vê-se que as escolas tinham caráter variado, como laranjas, dinheiro, fitas coloridas. Nada era recusado e todos contribuíam da forma como era possível. Entende-se a passagem da bandeira como um evento a parte, já que esse período é apenas a arrecadação de donativos para a realização da festa, e não a festa em si.

Após esse período de peregrinação, Ewbank descreve a festa do Divino realizada na igreja de Sant'Ana, na cidade do Rio de Janeiro. Marcada pelo levantamento do mastro com a imagem do Divino e da presença da bandeira do Divino que havia peregrinado as ruas da cidade, o espaço da festa era marcado por uma grande queima de fogos de artifício, de modo que “o lugar fica tão claro quanto o dia” (Ewbank, 1976, p. 257). Havia a presença de leiloeiros em trajes de bufão; circo, composto de barbeiros, afiadores de tesouras, serradores, acrobatas, funâmbulos; toque de sinos, tambores e trombetas; barracas que vendiam vinhos, charutos, pastéis e outras iguarias. Havia, também, roscas-do-espírito-santo e outros artigos marcados com uma pomba, em honra da festa. Todos esses elementos eram decorados por materiais nos quais sobressaíam as cores vermelhas e azuis.

Ewbank percebe o caráter profano da festividade, relacionando-o aos cultos pagãos da Idade Média. Descreve o “Imperador do Divino”, na ocasião representado por um menino jovem, com aproximadamente dez anos, que presidia o trono com sua coroa, o que fez o viajante estabelecer um paralelo

entre esses “monarcas juvenis” e os “bispos meninos” medievais⁹. Analisando os aspectos e influências gerais da festa, Ewbank a compara à ópera e julga errado entendê-las como representativas do catolicismo. Para o autor, a festa em devoção ao Divino seria exatamente o que havia sido seus protótipos pagãos. Atualmente, essa festividade ainda é bastante popular no Brasil, sobretudo nos estados do Rio de Janeiro, Minas Gerais, Goiás e São Paulo.

3 A Festa do Divino de São Bartolomeu

A Festa do Divino institui-se como um dos eixos identitários da população de São Bartolomeu. Esta identificação entre o *ethos* local e a festa transparece na versão mítica sobre a fundação do distrito, em cuja narrativa fundadora a própria existência de São Bartolomeu deriva da festa ou da intervenção do Divino Espírito Santo. Como veremos a seguir, a tradição e a estruturação dessa festa, comum a vários estados brasileiros, apresentam, em São Bartolomeu, algumas peculiaridades.

3.1 Breve histórico de São Bartolomeu

O distrito de São Bartolomeu faz parte do município de Ouro Preto. Há uma grande dificuldade quanto a precisar os eventos que levaram à sua fundação, devido à escassez de acervo documental. Localizado na nascente do Rio das Velhas – que é de suma importância para a história da mineração em Minas Gerais – o distrito aparece em documentação que relata existência de atividade humana no arraial desde 1704.

Muitos intelectuais atribuem o surgimento de vários arraiais mineiros como consequência das crises de

abastecimento e fome que atingiram o território minerador entre o final do século XVII e o início do XVIII. Diogo de Vasconcelos, em sua obra *História Antiga das Minas Gerais* (1904), refere-se a São Bartolomeu como um arraial que teve sua origem numa dessas crises causada pela falta de víveres (Dossiê, 2010; Bohrer 2004 e 2011). Segundo Antonil, em *Cultura e Opulência*,

[...] desta serra seguem-se dous caminhos: um, que vai dar nas minas gerais do ribeirão de Nossa Senhora do Carmo e do Ouro Preto, e outro, que vai dar nas minas do rio das Velhas, cada um deles de seis dias de viagem. E desta serra também começam as roçarias de milho e feijão, a perder de vista, donde se provêem os que assistem e lavram nas minas (Antonil, 1982, p. 78).

O relato de Antonil destaca a fertilidade do solo para o plantio nas áreas localizadas às margens do Rio das Velhas, cujos produtos assistiam as áreas de intensa mineração. São Bartolomeu, estando situado exatamente nessa localização, também se insere no contexto de abastecimento dos grandes centros mineradores, como o de Vila Rica.

O distrito conserva, ainda, seus sistemas culinários setecentistas, como o cultivo e consumo da goiabada – cujo “saber-fazer” é, atualmente, registrado como patrimônio imaterial de Ouro Preto. Segundo os dados levantados no *Dossiê de Registro da Tradicional Produção de Doces Artesanais de São Bartolomeu* (2010), a produção de doces no arraial teria surgido como uma reação à necessidade de conservar em estoque frutas e açúcares para o ano todo, uma vez que a região era constantemente assolada por grandes períodos de fome.

Na medida em que pouco se sabe sobre o distrito e sua história através de documentos oficiais escritos, observamos um movimento de construção de narrativas

com base na oralidade, mediante o qual a população fundamenta e reescreve a história dos antepassados. A “arte de narrar” se faz presente por meio de lendas que povoam o imaginário da localidade e através de relatos sobre sua origem. Além das lendas, os moradores relacionam a fundação do povoado à Festa do Divino e à presença da Folia na localidade. Por meio dessas narrativas, a proximidade entre os dois eventos – a origem do arraial e a festa - vai ganhando consistência e se “oficializando” dentro de uma tradição oral que atravessa gerações, colocando a Festa como um evento fundador que ocorre há 300 anos.

3.2 Descrição dos elementos constitutivos da Festa do Divino de São Bartolomeu.

O surgimento das festas em celebração ao Divino Espírito Santo, como já apontamos, aparece em inúmeras narrativas míticas. Entretanto, o mito de origem que circula entre os moradores e freqüentadores da Festa do Divino Espírito Santo de São Bartolomeu situa na Alemanha, tendo-se, posteriormente, difundido para Portugal e suas colônias. De acordo com essa tradição, um rei alemão passava por dificuldades de duas ordens: a primeira devido aos conflitos financeiros entre o reino e a Igreja Católica, e a segunda era devido à falta de motivação da população frente à religião oficial. A proposta para solucionar esses problemas foi a criação da Folia do Divino, que teria a missão de louvar o Espírito Santo e de arrecadar donativos para Igreja. A Folia, devido ao seu teor alegre, acabava, também, por desempenhar a função de angariar fiéis para a Igreja. Em Portugal, essa celebração teria como marca fundamental o festejo pela colheita.

A partir dessas narrativas, um nativo do distrito de São Bartolomeu formulou a seguinte hipótese histórica: a difusão da tradição da festa do divino no arraial de São

Bartolomeu teria ocorrido em virtude da grande fome que grassava em Vila Rica. Os arraiais, comprometidos com o abastecimento de alimentos da vila homenageavam o Divino em oferecimento às boas colheitas.

Embora seja geralmente celebrada em Pentecostes, em São Bartolomeu a Festa do Divino Espírito Santo ocorre em Agosto, junto com a festa em homenagem ao santo padroeiro da localidade. Conquanto os moradores do distrito digam que elas sempre ocorreram juntas, devido a inviabilidade de fazer duas grandes festas, o nosso foco de estudo reside nas festividades relacionadas ao Divino que ocorrem durante a saída da bandeira com a Folia e durante o domingo, dia dedicado ao cortejo do Imperador.

A Festa é composta por três elementos fundamentais: a Bandeira, a Folia e a Comitiva, que atuam como mediadores entre o Divino e os fiéis, por meio da música e da posse da bandeira. O surgimento da bandeira, o estandarte do Divino, é concomitante à composição da Folia, já que o seu cortejo tem por objetivo conseguir recursos para a realização da Festa. Assim sendo, a Folia, enquanto elemento de arrecadação, não pode realizar toques na ausência da bandeira, pois é esta que justifica a existência da Folia.

Os moradores de São Bartolomeu e dos seus arredores, que participam ativamente da celebração, situam a origem da Folia e, conseqüentemente da Festa, em um tempo imemorial. Em suas narrativas relatam que ela existe “há mais de trezentos anos”, desde “o período colonial”. Desse modo, são as narrativas pessoais, dentro do circuito da Festa, que delimitam tanto a origem da celebração, quanto da própria localidade. Por essa razão, a celebração se apresenta como um importante demarcador tempo-espacial, já que fundamenta a existência do arraial.

A bandeira do Divino é vermelha e em seu centro, dentro de um círculo, há a figura de uma pomba, bordada em fios de prata, como representação figurativa do Divino

Espírito Santo. À ela são atadas inúmeras fitas, as quais desempenham o papel de ornamentação, produzindo por meio das cores um efeito alegre e festivo. Essas fitas funcionam também como espaços onde serão escritas preces ou agradecimentos. Nelas também podem ser amarradas fotografias, papéis ou objetos, em geral ex-votos. Pedacos de fitas são cortados e guardados em carteiras para obter a proteção do Divino, ou então usados para realização de simpatias, como o chá para curar crianças doentes¹⁰. Todos os elementos que a compõem e a ornamentam possuem um significado perante a Divindade, alternando-se entre agradecimentos e pedidos.

A Festa do Divino de São Bartolomeu pode ser dividida em dois grandes momentos: a saída da bandeira para a arrecadação de verbas e a festa em si, com o cortejo do Imperador. Segundo “as memórias dos velhos”, a Bandeira saía com a Folia durante oitenta dias seguidos, iniciando em junho e encerrando em agosto, com a festa. A Folia era composta de aproximadamente nove integrantes que desempenhavam funções diferenciadas. Havia foliões para tocar uma viola, um violão, um cavaquinho, uma caixa e um pandeiro; aos outros integrantes cabia carregar as mochilas, o dinheiro arrecadado e a bandeira. A comitiva saía uniformizada e realizava o percurso da bandeira a pé. Eles percorriam um trajeto extenso aos arredores de Ouro Preto, Santa Bárbara e Itabirito. Dentre as localidades visitadas podemos citar: morros São Sebastião, São João, Santana; Chapéu do Sol, Granjeiras, Sérgio, Dolores, Maciel, Engenho d'água, Rio das Velhas, Capanema, Sumidouro, Palmital, Cocho d'água, Maracujá, Soares, Casa Branca, São Bartolomeu.

Os dois principais instrumentos da Folia são a caixa surda e a viola. A caixa surda desempenha o papel de anunciar, nas localidades, que a Folia está passando – esse papel pode ser realizado também pela queima de foguetes, elemento sempre presente nas celebrações do

Divino e alvo de polêmicas. Ao entrar nas casas, o “toque da folia” é iniciado com a viola. Há um vocal responsável pela “tirada” dos versos, ou seja, dentre os inúmeros versos existentes, o responsável elege um. Após iniciar a “tirada”, os outros integrantes o acompanham em coro.

No que tange ao canto dos versos, existem três tipos específicos: o da chegada, quando eles pedem licença para entrar na casa; o de agradecimento à esmola que “cai” – esse possui inúmeras variações, pois cada situação ou pessoa a quem a esmola é ofertada exige um verso diferenciado; há o verso para crianças, almas, festeiros, para curar pessoas doentes, etc.; o terceiro é o verso de despedida. Para finalizar, a caixa entra novamente em ação, encerrando o toque.

A entrada da Bandeira nas casas constitui-se como um ritual. Segundo a tradição, quando ela chega nos arredores de uma casa, o dono vai até a porta buscá-la com a comitiva para entrar em sua companhia na casa. Geralmente a bandeira passa em todos os cômodos, como forma de pedir a proteção do Divino. Entretanto, quem sai da casa visitada com a bandeira não é o anfitrião, mas alguém da comitiva ou algum outro morador, pois existe a crença de que se o dono da casa sai com a bandeira, leva para o lado de fora todas as bênçãos.

A Folia do Divino ficou durante vinte anos desativada. Durante esse período, a bandeira passou a circular com uma comitiva composta por dois a três integrantes: um para tocar a caixa, outro para carregar as esmolas e, por fim, um para carregar a bandeira. Na década de 1990, se inicia o processo de reapropriação e ressignificação dessa tradição local.

Pedro Rufino, antigo folião, estava doente e pediu aos seus filhos, Valdir e Antônio Rufino, que dessem continuidade à Folia, que “não deixassem morrer essa tradição”. Observamos aqui a afirmativa de Walter Benjamin: “(...) é no momento da morte que o saber e a sabedoria do homem e, sobretudo, sua existência vivida

– e é dessa substância que são feitas as histórias – assumem pela primeira vez uma forma transmissível” (Benjamin, 1987, p. 207). A partir do pedido de um homem que se encontra frente à morte, a narrativa sobre a importância da tradição foi tecida e, já que a relação estabelecida entre o narrador e o ouvinte “é dominada pelo interesse em conservar o que foi narrado” (Benjamin, 1987 p. 210), os irmãos Rufino mobilizaram algumas pessoas para o retorno da folia, que passou a fazer seus toques em São Bartolomeu. Em 2003, a Festa teve como festeiros Valdir Rufino, Rogério e Nonô. Foi a partir dessa comissão de organizadores que a Folia, de fato, voltou à ativa, realizando seus toques nas localidades percorridas nos trajetos “de antigamente”.

A partir de então, a Folia vem adquirindo novos contornos e é composta, principalmente, por dois núcleos familiares: os Rufino e os Lopes. Foram acrescentados mais instrumentos: um violão, dois cavaquinhos e um pandeiro. Um fato que chama a atenção nessa nova configuração da Folia é a presença de mulheres. O papel de “folieiro” ou “folião”, até então desempenhado exclusivamente por homens, conta agora com a participação das duas filhas de Pedro Lopes, que também atua como folieiro. A presença de mulheres é algo inédito na história da Folia.

A comitiva formada por três pessoas percorre as localidades no período que vai de junho a agosto, contando com a presença da Folia, nos finais de semana, em datas agendadas. Os integrantes dessa comitiva¹¹, que é permanente durante o período de arrecadação, ganha uma bonificação pelo serviço, uma vez que deixam de trabalhar nesses três meses de peregrinação. Já a Folia é formada por voluntários que fazem esse caminho em devoção ao Divino e pela amizade que formaram no grupo, sendo subsidiados por patrocínios para o transporte que os levam até às localidades¹².

Aproximadamente duas semanas antes da saída da bandeira, que ocorre na primeira semana de Junho, a bandeira, que fica guardada na Igreja, vai para a casa de uma senhora da comunidade -Lídia Fortes- que há 15 anos lava, reforma e a ornamenta para o período da peregrinação. No dia da saída, um grupo de moradores vai até a casa dessa senhora para fazer o cortejo, em meio a orações, até a igreja, onde irá ocorrer a missa para abençoar a bandeira, a partida da comitiva e seus três meses de caminhada.

A missa é realizada às seis da manhã. Antes, às cinco, há queima de foguetes para sinalizar que a missa e a saída da bandeira estão para acontecer. No cortejo da bandeira da casa de dona Lídia até a Igreja, um dos componentes da comitiva sinaliza o trajeto da bandeira através do toque no tambor/caixa. Durante a peregrinação, esse mesmo toque será utilizado pela comitiva e/ou pela Folia do Divino para avisar nas localidades pelas quais passam que o Divino está por lá, angariando fundos para a realização da festa e abençoando os devotos. A bandeira, tanto no cortejo quanto na chegada à Igreja, é acompanhada por grande devoção e atos de fé. Algumas pessoas levam a bandeira para dentro da sua casa, a fim de abençoá-la, outras beijam o símbolo da pomba, ou encostam sua cabeça nela.

Após a missa, ocorre o café da manhã comunitário em frente à Casa da Festa. A Folia do Divino também realiza seu primeiro toque durante o café para demarcar, simbolicamente, o início da trajetória da bandeira. Na mesa é colocada a “salva”, isto é, uma vasilha onde são depositadas as esmolas. Enquanto “chover” esmola, a Folia é “obrigada” a tocar e cantar em agradecimento. Ao encerrar-se o toque, o sagrado e o profano continuam em transição e fusão: fiéis, folieiros, visitantes e a comunidade em geral juntam-se para conversar, tocar músicas profanas com os instrumentos pertencentes à Folia, ingerir bebidas alcoólicas, fazer churrasco.

Todavia, logo após o encerramento do toque, os responsáveis por circular com a bandeira nas localidades saem rumo à Ouro Preto para levarem o “Divino” aos morros São Sebastião e Morro Santana.

Embora a comitiva da bandeira circule ininterruptamente nos meses que antecedem a festa, os toques da Folia são definidos previamente, visando localidades nas quais as pessoas fazem muita questão da sua presença, ou aquelas onde “chove” bastante na “salva”. Geralmente, essas localidades são representadas por pessoas mais antigas que já acompanhavam os toques desde a infância, por influência de seus pais e avós, e que possuem um amplo repertório de vida e de histórias relativas à festividade¹³.

A comida também é um elemento presente nas outras etapas da festa. O trajeto da bandeira, seja acompanhado pela Folia ou pela comitiva, também inclui a comida como uma forma de agradecimento e acolhimento. Oferecer pouso, lanche e almoço aos encarregados de levar o “Divino” até as suas casas seria uma forma de retribuição, ao mesmo tempo em que se torna, também, uma oferenda. Durante a caminhada os fiéis que não tem dinheiro para a esmola oferecem diversos itens para leilões, para o almoço comunitário e para a nutrição da folia/comitiva: ovos, bezerros, galinhas, frutas, queijos, pães, bolos.

A Festa começa a ser planejada entre janeiro e fevereiro de cada ano por uma comissão de festeiros, que é formada por meio de votação ou voluntariado. Essa comissão é constituída por quatro pessoas: três festeiros e o Imperador. Embora os festeiros sejam responsáveis pela organização, sem a ajuda da comunidade a festa não ocorre, pois é a comunidade que auxilia na arrecadação de verbas, doações de comidas, decoração da festa.

A Casa da Festa é o centro logístico de apoio à festa. Lá são abrigados os visitantes, bandas e fanfarras e onde é servido o almoço comunitário no ápice da festa:

o domingo em que ocorre o cortejo do Imperador. Almoçam na Casa da Festa aproximadamente duas mil pessoas todos os anos. Embora já tenham tentado acabar com esse almoço, não o conseguem. Assim como os fiéis donos das casas pelas quais a bandeira e a Folia passam são bem acolhidos, a Casa da Festa atua na mesma vertente. Como a realização da festa envolve diversas comunidades, o almoço comunitário é entendido como um agradecimento coletivo e uma forma de criar ou estreitar laços entre as pessoas.

O cortejo do Imperador, momento de grande importância na festa, sofreu algumas modificações. Anteriormente, o Imperador saía junto com sua família – esposa e filhos. Em 1952, a arrecadação para a Festa não estava sendo o suficiente, devido à quantidade de gastos. Diante disso, um dos festeiros sugeriu, como solução, a venda de votos para candidatas a “princesas”, por meio de rifas. A candidata com maior venda se tornaria a “rainha” no dia do cortejo.

O cortejo sai da casa do Imperador para a Igreja. O espaço ocupado pelo Imperador e pela Rainha é delimitado pela presença dos quatro “homens da vara”. A população e a Banda convidada acompanham o cortejo jogando confetes e gritando “Viva o Imperador”, “Viva a Rainha”, “Viva o Divino”, “Viva São Bartolomeu”¹⁴. Após o cortejo chegar à Igreja, tem início uma missa festiva.

As arrecadações da Folia e dos votos das princesas são a maior fonte de recursos da festa. Há aproximadamente 40 anos, havia a presença da Cavallhada e do Boi-da-manta durante os festejos. Para os participantes, as modificações são quase imperceptíveis. Eles as inserem na continuidade propiciada pela memória, sem fragmentação. Aliás, essa é uma das funções fundamentais da memória: a criação de um efeito de permanência, de continuidade e uniformidade. E, de fato, no que tange à concepção geral da festividade, nada muda, pois as alterações ocorrem nos detalhes. É por isso que a percepção das mudanças

geralmente pauta-se pelos enfeites, pela programação de shows; por alguns aspectos secundários da programação ou, em alguns casos, pela modificação da estrutura familiar, devido à emigração ou à perda de algum ente querido.

Em suma, a festa possui uma “programação religiosa” e uma “programação festiva”¹⁵. A programação religiosa é composta por missas, levantamento de mastros, procissões com as bandeiras do Divino e de São Bartolomeu, apresentação da Folia do Divino e Cortejo do Imperador; já a programação festiva inclui palestras, companhias de teatro, rodeio, shows com artistas da região, alvoradas musicais, fanfarras, gastronomia.

4 A Festa nos termos da Museologia: seus espaços e objetos enquanto potencialidades museais

Nossa proposta é pensar o distrito de São Bartolomeu como uma paisagem cultural¹⁶, em sentido lato, ou, mais especificamente, como um museu a céu aberto. Assim, ao tomarmos o conjunto paisagístico urbano e seu entorno de São Bartolomeu como “museu a céu aberto”, enquadrámos os espaços públicos – e alguns privados – da localidade, como as ruas, ladeiras, seu entorno paisagístico e as relações estabelecidas entre seus moradores, a partir daquilo que a museologia define como “eco-museu”¹⁷. Segundo Scheiner e Brulon,

[...] o ecomuseu é [...], por definição, ‘um território-museu’; mas trata-se aqui do território de uma população. Os visitantes são apenas passantes e descobridores. O tempo e o espaço são aqui abordados sob o olhar desta população. O foco de interesse é a relação entre as pessoas e a relação

destas com a sua memória. Se o ecomuseu introduz um pensamento ambiental, este meio ambiente é, antes de tudo, social (Brulon; Scheiner, 2009, p. 2483).

Se o distrito constitui-se, nessa perspectiva, como museu, os componentes da festa como instrumentos musicais, indumentária, a bandeira e outros aparatos deverão ser entendidos e classificados como integrando a coleção, isto é, como elementos que compõem o acervo desse museu imaginado, e a festa em si como a exposição, como a mediação da relação das pessoas (moradores e visitantes) com o objeto/artefato. Tomar a festa (a comitiva, o cortejo, a folia) como exposição implica também pensá-la como documentação (classificação, guarda, recuperação) e comunicação. Nesse sentido, os festeiros seriam os curadores da exposição, já que a cada ano um grupo diferenciado de pessoas pensa, estrutura e organiza a festa. Levando ainda mais adiante a analogia, a Casa da Festa funcionaria como sede anexa que, integrada ao conjunto museal, destaca-se dele por sua função logística.

Com vistas a fundamentar museologicamente a nossa proposta, recorreremos a alguns autores do campo, cujas reflexões formam um conjunto teórico no qual encontramos elementos que ajudam a sustentar e dar sentido à perspectiva que adotamos. Waldisa Russio Guarnieri definiu o objeto da museologia como o “fato museal”. Esse fato, por sua vez, seria a relação profunda entre o homem e o objeto (ou artefato) em variados níveis de consciência e apreensão, como a visão, a audição, o tato. Essa relação se dá em um *locus* específico, o museu. Segundo a autora, “essa relação profunda entre o homem e o objeto, a qual primeiro se estabelece somente com os objetos materiais, agora ampliou-se às criações abstratas, na medida em que se pode relacioná-las materialmente” (Guarnieri, 2010, p. 124). Ora, é

justamente isso que encontramos na relação entre a Festa do Divino e São Bartolomeu.

Dentro do museu, um cenário histórica, social e politicamente institucionalizado, cujo escopo compreende desde “templo, laboratório, casa de objetos, centro de convívio, até o ecomuseu”, ressalta a preocupação “com a relação *homem-realidade* ou *homem-objeto*, dentro de parâmetros de fidelidade, documentalidade e testemunhalidade” (Guarnieri, 2010, p.150). Por fidelidade entendemos a veracidade do documento ou testemunho. O documento, termo em cuja raiz etimológica encontra-se *docere*, qual seja, ensinar, não só *diz*, mas *ensina* algo a alguém, da mesma forma que o testemunho testifica, para alguém, algo sobre alguém ou algum evento. A Festa do Divino, como fato social e museal total, exerce esse papel de documentalidade e de fidedignidade testemunhal não apenas em relação à fundação de São Bartolomeu, mas, sobretudo, acerca da identidade cultural de sua população.

É possível observar, a partir do que Guarnieri define como “fato museal”, que a sua preocupação central, no que toca ao objeto/artefato, é a comunicação e a informação. Essa informação, do qual o objeto é suporte, é, por sua vez, integrada pelo conhecimento, que passa pela razão; pela emoção e pela percepção dessas relações; pelo registro, que passa pela sensação, idéia e imagem; e pela memória, que seria a “sistematização das idéias e das imagens e suas relações” (Guarnieri, 2010, p. 123).

A compilação e preservação dessas informações se dariam através da documentação museológica. Segundo Helena Ferrez (1994), a documentação museológica consiste em um sistema de recuperação de informações que transforma as coleções em fontes de pesquisa e, igualmente, em instrumentos de transmissão de conhecimento. Ferrez propõem, em linhas gerais, um esquema de aplicação da documentação museológica enquanto um sistema de recuperação de informação.

Esse sistema opera a partir de um esquema centrado em três tópicos: objetivos, funções, e componentes.

- a. Objetivos: conservar os itens das coleções; maximizar o acesso aos itens e o uso das informações contidas neles.
- b. Funções: estabelecer contatos entre as informações e os usuários para que, através de informação relevante, as estruturas cognitivas do usuário sejam transformadas.
- c. Componentes: os componentes são estruturados em: *entrada*, *organização e controle*, e *saída*. A entrada compreende a seleção e a aquisição; a organização e controle, os registros, números de identificação, localização, classificação/catalogação, indexação; já a saída seria a recuperação e disseminação da informação.

Esse método de recuperação proposto por Ferrez pauta-se nas coleções. Por coleção entendemos um conjunto de bens tangíveis e intangíveis que um indivíduo ou estabelecimento reúne, classifica e conserva com o intuito, explícito ou implícito, de comunicá-lo e mantê-lo em segurança frente à possibilidade de desaparecimento. As coleções foram, durante muito tempo, entendidas em sua dimensão material enquanto constituintes do universo simbólico em que transcorremos nossa existência. Entretanto, com as novas concepções de museu e com a ampliação conceitual do que se entende por patrimônio, novas demandas e desafios foram-se acumulando, colocando em questão o próprio conceito de coleção. Seja a coleção constituída por bens tangíveis ou intangíveis (como costumes, lendas, celebrações – que são relacionadas materialmente), todas elas, embora necessitem de processos diferenciados para sua preservação e classificação, se constituem enquanto testemunhos e heranças de determinado contexto

histórico-social, conforme atestam Desvallées e Mairesse (2011).

Através dessa estrutura informacional da documentação museológica teríamos a recuperação da *informação* presente nos itens da coleção Festa do Divino, promovendo, assim, sua preservação. O método proposto por Ferrez, juntamente com o conceito de coleção, levou-nos à análise das Fichas de Inventário do IEPHA. Através de seus campos de preenchimento, pudemos observar itens que são de fundamental importância para a recuperação informacional do patrimônio cultural dentro dos parâmetros estabelecidos pela documentação museológica.

Acreditamos na existência de um patrimônio cultural que não necessita de subdivisões. Todavia, estamos trabalhando com um roteiro de ficha do Inventário de Proteção do Acervo Cultural de Minas Gerais/IPAC-IEPHA que possui modelos para o registro de “celebrações” que estão inseridas dentro do que eles nomeiam por “patrimônio imaterial”.

Antes de passarmos às fichas de inventário, faz-se necessário observar que embora em muitos países o termo designado à salvaguarda do patrimônio e à própria concepção da documentação museológica seja *Registration*, na tradição patrimonial brasileira existem dois termos que, embora aplicados aos bens culturais, distinguem-se em sua significação jurídica e em seu alcance de salvaguarda: Tombamento e Registro. A dualidade da política e das práticas patrimoniais, inscrita na distinção entre Tombamento e do Registro, mostra que as políticas públicas brasileiras dirigidas ao patrimônio ainda encontram-se marcadas pelos princípios estabelecidos ainda na década de 1930. Isso permite-nos dizer que, apesar de todas as novas conquistas conceituais, a política de salvaguarda de bens culturais que ainda não conseguiu superar a dicotomia do “pedra e cal” e “imaterial”.

Modelo de Ficha IEPHA/MG – Inventário de Proteção do Acervo Cultural/IPAC: Categoria: Patrimônio Imaterial; Subcategoria: Celebrações¹⁸:

tens – Ficha IEPHA	Descrições	Modelo Ferrez
Bens associados	Localidades participantes da celebração; bens culturais de natureza material e imaterial associados à celebração a serem inventariados.	Indexação Seleção
Proteção legal	Inventário para a avaliação do Registro; nome do solicitante do Registro (se houver).	Registro Número de identificação
Solicitante do Registro	Informações referentes ao solicitante; dados da instituição ou do proponente físico etc.	Entradas
Ficha técnica	Datas do levantamento, elaboração, da revisão e da última atualização.	Recuperação
Informe histórico	Informações sobre a história da celebração no município ou na região; dados históricos, como a origem do culto, difusão, instância responsável pela sua propagação; iconografia; cenas representadas em pintura e escultura.	Registro Indexação Função e significado
Caracterização	Características do território, espaços e trajetos em que a celebração ocorre; caracterização da coletividade que a compõe e vivencia.	Propriedades físicas Indexação

Informações descritivas	Informações genéricas, como o calendário; eventos constitutivos em ordem cronológica; preparação/execução; glossário.	Classificação Indexação
Referências	Referências textuais; mídias.	Indexação

5 Conclusão

As premissas básicas de um museu consistem na preservação, investigação e comunicação dos bens culturais: o ato de preservar inclui a coleta, aquisição, o acondicionamento e a conservação desses bens; a missão de comunicar se realiza por meio das exposições, publicações, projetos educativos e culturais; e o exercício de investigar permeia todas as atividades de um museu, fundamentando-as cientificamente (Cândido, 2006, p. 32).

Ao concebermos o distrito de São Bartolomeu enquanto um museu a céu aberto e os componentes da Festa do Divino como constitutivos de sua coleção, partimos do suposto de que é possível identificar, no contexto histórico e cultural da Festa do Divino, as premissas citadas acima. A presente investigação originou-se a partir de problematizações instigadas a partir do conhecimento da Ficha de Inventário do IEPHA e pela sua utilização pela Prefeitura de Ouro Preto, por ocasião da elaboração de inventários de manifestações culturais do município e do processo de Registro da Festa do Divino. Consideramos, com base na justificativa acima apresentada, que esse inventário constituiria a “documentação museológica” desse nosso museu imaginado.

De mais a mais, a documentação e a investigação continuam ocorrendo, ininterruptamente, através das

trocas orais entre os moradores e agentes da festa com “os mais velhos”, considerados detentores da memória e da tradição local. A preservação dá-se por meio da prática-ritual que acontece anualmente, no armazenamento, por exemplo, da coroa e do cetro do imperador, na Igreja; na reforma e ornamentação da bandeira, a cargo dos moradores etc. Já a comunicação para o público em geral acontece no transcurso da festa, quando os elementos materiais e as relações sociais estão amalgamadas e expostas nos espaços sagrados e profanos do espaço museal em que se transforma São Bartolomeu.

Ademais, devemos considerar o papel fundante da memória que, atravessando transistoricamente o acontecimento Festa do Divino, permite, de um lado, preservar a própria festa enquanto uma relação intrínseca entre a divindade e a população, e, de outro, permite o reconhecimento da comunidade como uma unidade cultural, cujo sentido existencial e cultural é atestado pela Festa, não apenas em sua condição de crença e saber-fazer, mas como performance, ou, como exposição-em-movimento, cuja dinâmica envolve são-bartolomenses como igualmente visitantes, constantes e eventuais. São essas as características principais a partir das quais nos baseamos para pensarmos a festa e a totalidade do município como museu a céu aberto, para o qual propomos aplicar os procedimentos da documentação museológica.

Notas

¹ Utilizaremos aqui a noção de patrimônio enquanto expressão instituinte e instituída dos aspectos históricos e culturais de uma sociedade, logo, como traço cultural e imagem conceitual (Borges; Campos, 2012).

² Há uma tendência. Todavia não é possível homogeneizar todas as ações como impositivas que desconsideram as particularidades das culturas locais. O IEPHA/MG, por exemplo, atua junto aos municípios mineiros na vertente de valorização do patrimônio local por meio de produção de inventários e dossiês das situações culturais de relevância para a população de cada município.

³ A revolta destrutiva é uma consequência do repúdio a tudo aquilo que representa o domínio opressor. O mesmo se passou durante os primeiros dias da Revolução Russa. Entretanto, como relata Mariátegui (2011), Anatoli Lunacharsky, então Comissário da Instrução Pública dos Soviéticos, implementou uma série de medidas de proteção e salvaguarda patrimonial, de forma que os bens culturais acumulados pela Rússia czarista foram preservados e socializados.

⁴ Esta é, certamente, uma noção nova, porque funciona como fato social (e museal) total, que foi desenvolvida nesse período face aos monumentos. Neste sentido, desenvolve-se também, como efeito secundário, uma espécie de fetichização algo sacralizante dos monumentos.

⁵ Para uma discussão mais ampla sobre o ambiente científico, político e patrimonial brasileiro, especialmente até o governo Getúlio Vargas, ver Rodrigues (2012) e Silva (2012).

⁶ Disponível em: <http://www.iepha.mg.gov.br/institucional/missao-e-valores>. Acesso em 13 de julho de 2013.

⁷ Para maiores informações sobre o repasse do ICMS, no Estado de Minas Gerais, aos municípios com finalidade de preservação patrimonial, ver Souza (2013).

⁸ Segundo Borges e Campos, todos os bens culturais possuem valores intrínsecos, embora não necessariamente um valor patrimonial, já que esse é um valor seletivamente e, muitas vezes, arbitrariamente, atribuído (Borges; Campos, 2012). Ainda segundo esses

autores, a constituição do valor resulta do trabalho social que é investido, seja individual, seja coletivamente.

⁹ Em “O corcunda de Notre-Dame”, Victor Hugo descreve uma “festa de loucos” na qual era eleito um papa, devidamente fantasiado com os paramentos e insígnias de um pontífice (Hugo, 2014).

¹⁰ Em pesquisa de campo realizada no dia 22 de Junho de 2014, nos arredores do vilarejo de Capanema – situado entre Ouro Preto e Itabirito, acompanhando o toque da Folia nas casas, foi possível observar as formas com as quais as famílias lidam com a presença da bandeira. Nas duas primeiras casas visitadas, as mulheres levaram a bandeira para quartos e deixaram-na em cima das camas por um tempo. Essa prática era realizada pelos antigos e, segundo elas, leva a proteção do Divino para o lar. O sucesso da cirurgia de uma das donas da casa é atribuído por ela à obra do Divino, como uma graça concedida devido às trocas realizadas entre eles: a entrada da bandeira na casa e o pagamento da esmola, de um lado, e a cura da doença, do outro. Durante a visita a uma senhora chamada Ilda, de 80 anos, que acompanha a Folia e a Bandeira desde a infância, foi possível notar outra peculiaridade: havia uma mesa com várias hortaliças. A bandeira foi colocada em cima delas. Questionada sobre o porquê dessa prática, dona Ilda respondeu que assim essas hortaliças estarão abençoadas.

¹¹ A comitiva atual é composta por seu Juca e Mauro.

¹² Atualmente a Folia é composta pela família Rufino (Waldir e Antônio), família Lopes (Pedro, Geraldino, Virgílio, Ana Carolina e Débora), Yara e Patrick (novos integrantes - adolescentes); Rogério Costa e Chiquinho de Assis são considerados folieiros. Rogério Costa não toca nenhum instrumento, mas desenvolve a logística dos toques; Chiquinho de Assis faz alguns toques com a Folia tocando bandolim. Ele foi Secretário da Cultura de Ouro Preto e responsável pelo início das pesquisas para o

inventário das Celebrações em homenagem ao Divino do município

¹³ Dona Ilda, 80 anos, moradora da localidade do Capanema, ensinou à formação atual da Folia versos que eles desconheciam. “O Divino foi encontrado/Numa noite de Natal/ Iluminado pelas estrelas/Antes do galo cantar”; “Sua casa está bem feita/Por fora/Por dentro não/Por dentro cheira cravo/Por fora, manjerição”.

¹⁴ Na Festa de 2013, ocorreu uma denúncia sobre a sua estrutura e parte dela foi embargada pelo Corpo de Bombeiros. Diante da possibilidade da não ocorrência da Festa, os festeiros cancelaram a participação, por exemplo, da Sociedade Musical que acompanha o cortejo do Imperador. Todavia, a comunidade se uniu para que a festa não deixasse de acontecer. Ao invés do cortejo ser acompanhado pela banda/fanfarra, moradores e visitantes pegaram seus instrumentos musicais e acompanharam o cortejo, utilizando como estilo musical o pagode. Dentre os “gritos” que acompanham o cortejo, pôde-se escutar “o povo unido jamais será vencido” como resposta aos entraves à realização da festividade.

¹⁵ Separação observada na programação de 2011. Na programação de 1965 a Festa estava dividida em “Festa de São Bartolomeu” e “Festa do Divino”.

¹⁶ O artigo Primeiro da Portaria IPHAN 127/2009 define paisagem cultural como “uma porção peculiar do território nacional, representativa do processo de interação do homem com o meio natural, à qual a vida e a ciência humana imprimiram marcas ou atribuíram valores” (IPHAN, 2009).

¹⁷ É importante ressaltar que estamos trabalhando com um museu hipotético, com o objetivo de pensarmos a documentação museológica como um instrumento de salvaguarda do patrimônio cultural, neste caso uma celebração religiosa e festa popular, algo típico do catolicismo popular.

¹⁸ Os campos foram retirados do Modelo de ficha disponível no site do IEPHA/MG. Site: www.iepha.mg.gov.br

Referências

- Abreu, Martha. *O império do Divino: festas religiosas e cultura popular no Rio de Janeiro, 1830-1900*. Rio de Janeiro: Nova Fronteira; São Paulo: Fapesp, 1999.
- Abreu, Regina. “Tesouros humanos vivos” ou quando as pessoas transformam-se em patrimônio cultural – notas sobre a experiência francesa de distinção dos “Mestres da Arte”. In: Abreu, Regina; Chagas, Mário. (Orgs). *Memória e patrimônio: ensaios contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003, p. 33-59.
- Antonil, André João. *Cultura e opulência do Brasil*. Belo Horizonte: Itatiaia/Edusp, 1982. In: *Biblioteca Virtual do Estudante de Língua Portuguesa*. Disponível em: <http://www.bibvirt.futuro.usp.br>
- Benjamin, Walter. *Magia e técnica, arte e política: ensaios sobre literatura e história da cultura*. In: _____. *Obras escolhidas*, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1987.
- Bohrer, Alex Fernandes. *Imaginário da Paixão de Cristo: cultura artística e religiosa nos séculos XVIII e XIX no Alto Rio das Velhas*. Monografia apresentada ao curso de História da Universidade Federal de Ouro Preto, 2004.
- Bohrer, Alex Fernandes. *Ouro Preto: um novo olhar*. São Paulo: Scortecci, 2011.
- Borges, Luiz C.; Campos, Marcio D’Oliveira. Patrimônio como valor, entre ressonância e aderência. In: Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para América Latina e O Caribe–

- ICOFOM LAM. Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral, 21,2012. Petrópolis. *Documentos de Trabalho...* Petrópolis: Unirio/Mast, 2012.
- Brasil. *Constituição Federal de 1988*. Artigo 216. Disponível em: <http://www.jusbrasil.com.br/legislacao/busca?q=DO+ARTIGO+216+da+Constitui%C3%A7%C3%A3o+Federal>. Acesso em: 30 set. 2013.
- Brulon, Bruno; Scheiner, Tereza. A ascensão dos museus comunitários e os patrimônios 'comuns': um ensaio sobre a casa. In: *ENANCIB*, 10. 2009. João Pessoa. Anais... João Pessoa: UFPB, 2009
- Cândido, Maria Inês. Documentação museológica. In: *Caderno de diretrizes museológicas I*, 2006, p. 31-90.
- Cascudo, Luís da Câmara. *Dicionário do folclore brasileiro*. São Paulo: Global, 2012.
- Castriota, Leonardo Barci. *Patrimônio cultural: conceitos, políticas, instrumentos*. São Paulo: Annablume, 2009.
- Chauí, Marilena. *Brasil*. Mito fundador e sociedade autoritária. São Paulo: Fundação Perseu Abramo, 2000.
- Choay, Françoise. *A alegoria do patrimônio*. São Paulo: Estação Liberdade: UNESP, 2006.
- Chuva, Márcia. Fundando a nação: a representação de um Brasil barroco, moderno e civilizado. *Topoi*, v. 4, n. 7, p. 313-333, jul.-dez. 2003.
- Contins, Márcia; Gonçalves, Reginaldo. A escassez e a fartura: categorias cosmológicas e subjetividade nas festas do Divino Espírito Santo entre imigrantes açorianos no Rio de Janeiro. In: Cavalcanti, Maria Laura Viveiros de Castro; Gonçalves, José Reginaldo. *As festas e os dias: ritos e sociabilidades festivas*. Rio de Janeiro: Contracapa, 2009, p. 11-36.

- Desvallées, André, Mairesse, François. (Dir.). Dictionnaire encyclopédique de muséologie. Paris: Armand Colin, 2011. ICOM. *Conceptos claves de museología*. [nome da cidade?]: Armand Colin, 2010.
- Prefeitura De Ouro Preto. *Dossiê de Registro da Tradicional Produção de Doces Artesanais de São Bartolomeu*. Ouro Preto, Dezembro/2010.
- Prefeitura De Ouro Preto. *Dossiê de Tombamento do núcleo histórico de São Bartolomeu*. Ouro Preto, 2007.
- Ewbank, Thomas. *Vida no Brasil*, ou diário de uma visita à terra do cacau e da palmeira, com um apêndice contendo ilustrações das artes sul-americanas antigas. São Paulo: Edusp; Belo horizonte: Itatiaia, 1976.
- Ferrez, Helena D. Documentação museológica: teoria para uma boa prática. In: IPHAN. *Estudos Museológicos*. Rio de Janeiro: IPHAN, 1994. p. 65-74 (Cadernos de Ensaios 2). Também sem formatação original - Disponível em: <http://pt.scribd.com/doc/38689114/Documentacao-Museologica-Helena-Dodd-Ferrez>. Acesso em: 25 jun 2012.
- Gonçalves, José Reginaldo Santos. *A Retórica da perda: os discursos do patrimônio cultural no Brasil*. Rio de Janeiro: Editora UFRJ; IPHAN, 1996.
- Gonçalves, José Reginaldo. *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro, 2007.
- Hugo, Victor. *O corcunda de Notre-Dame*. São Paulo: Del Prado, 2014. (Grandes clássicos da literatura em quadrinhos).
- IPHAN. Coletânea de Leis sobre Preservação do patrimônio. Rio de Janeiro, IPHAN, 2006.
- IPHAN. *Reflexões sobre a chancela da Paisagem Cultural Brasileira*. Disponível em:

<http://portal.iphan.gov.br/portal/baixaFcdAnexo.do?id=1757>. Acesso em: 3 out. 2014

- Mariátegui, José Carlos. *Defesa do marxismo*. Polêmica revolucionária e outros escritos. São Paulo: Boitempo, 2011.
- Marques, João Francisco. Oração e devoções. In: Azevedo, Carlos Moreira. (Dir). *História Religiosa de Portugal*. Vol. 2, Lisboa: Círculo de Leitores, 2000. p.650-658.
- Poulot, Dominique. *Uma história do patrimônio no ocidente, séculos XVIII-XXI*: do monumento aos valores. São Paulo: Estação Liberdade, 2009.
- Rodrigues, Rodrigo José Cantarelli. *Contra a conspiração da ignorância com a maldade*: a Inspetoria Estadual dos Monumentos Nacionais e o Museu Histórico e de Arte Antiga do Estado de Pernambuco. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- Guarnieri, Waldisa. In: Bruno, Maria Cristina Oliveira. (Org.). *Waldisa Rússio Camargo Guarnieri*. Textos e contextos de uma trajetória profissional. Vol. 1 – a evidencia dos contextos museológicos. São Paulo: Governo do Estado De São Paulo/Pinacoteca do Estado de São Paulo, 2010.
- Silva, Roberto Sabino da. *Litígios patrimoniais*: as disputas pela representação do patrimônio nacional (1967-1984). Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2012.
- Souza, Luciana Christina Cruz e. *Caminhos de Minas*: a Lei Robin Hood e as políticas municipais de preservação do patrimônio mineiro. Dissertação (Mestrado)-Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2013.

**MusEUM. Museo de las Esculturas Urbanas
del Mundo de Resistencia, Chaco.**

**Espacio de encuentro, apropiación social
e identidad**

Lic. Fabio Javier Echarri y Arq. Martín Iturrioz

Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura. Universidad
Nacional del Nordeste -UNNE-. Argentina

fabioecharri@yahoo.com

RESUMEN

La ciudad de Resistencia, capital de la Provincia del Chaco, ubicada en el Nordeste argentino, posee una historia ligada al arte urbano y público, especialmente a la escultura. Desde principios de la década de 1960, asociaciones civiles como el Fogón de los Arrieros, la Comisión para la Promoción Artística y la Fundación Urunday, apoyadas por los gobiernos provincial y municipal, ejecutaron un plan de emplazamiento de esculturas en las calles y plazas de la ciudad.

A partir de 1988, se realizaron concursos internacionales de esculturas, en los cuales participaron artistas representando a más de 50 países de todo el mundo.

En 2006 fue creado el Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo - MusEUM- en un predio de 14500 metros cuadrados, con salas de exposiciones cerradas y espacios abiertos y al aire libre con esculturas de gran tamaño. Es un centro de irradiación cultural, desde donde se proyecta y

avanza el emplazamiento de obras de arte hacia toda la ciudad de Resistencia, declarada 'Capital Nacional de las Esculturas'.

Este museo configura un espacio de encuentro y socialización, apropiado por la comunidad local, desde donde se afianza la identidad de un pueblo que estableció vínculos indisolubles con el arte.

Palabras clave: Museo - apropiación social - identidad

ABSTRACT

The city of Resistencia, capital of Chaco Province, located in the Argentine Northeast, has a history linked to urban art and public, especially sculpture. Since the early 1960s, as civil associations Fogón de los Arrieros, Commission for Arts Advocacy and Urunday Foundation, supported by the provincial and municipal governments, executed a plan of location of sculptures in the streets and squares of the city. Since 1988, international sculpture competitions, in which participated representing over 50 countries worldwide artists perform.

In 2006 was created the Museum of Urban Sculpture World -MusEUM- in an area of 14500 square meters, with exhibition halls closed and open spaces and outdoor large sculptures. It is a center of cultural influence, from which it projects and location of artwork advances to the entire city of Resistencia, declared 'National Capital Sculpture'.

This museum set up a meeting and socializing, appropriated by the local community where the identity of a people who established indissoluble links with art takes hold.

1. Introducción

Resistencia, capital de la Provincia del Chaco, constituye un polo de desarrollo cultural en el Nordeste argentino. Es una ciudad con casi medio millón de habitantes concentrados en su área metropolitana y conectada con Corrientes a tan sólo 20 kilómetros a través de un puente interprovincial, lo que amplía su espectro e influencia cultural.

Se destacó desde sus orígenes por la actividad artística desarrollada a través de instituciones privadas y el estado, alentada por el mosaico de razas que compone

su comunidad, producto de la inmigración europea y de otras provincias argentinas y de los habitantes originarios.

A partir de la creación del Fogón de los Arrieros en 1954 -un centro cultural privado-, se llevaron a cabo planes de embellecimiento de la ciudad a través del emplazamiento de esculturas en la vía pública. Esto se profundizó con la creación de la Fundación Urunday y la realización de los concursos internacionales de escultura desde 1988. La creación del Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo -MusEUM- en 2006, dependiente de ésta última institución civil, como un espacio de encuentro, configuró una base de irradiación artística que logrará la apropiación social y reafirmará la identidad local.

En el presente trabajo nos proponemos describir el museo, analizando su accionar y trayectoria, el espacio que ocupa, sus carencias y necesidades. No podemos obviar referirnos a la Fundación Urunday que le dio origen y actualmente lo gestiona, a los concursos internacionales de escultura que son la base de sus colecciones, y a la ciudad de Resistencia como un museo al aire libre y un espacio de extensión del propio MusEUM.

Hemos trabajado con bibliografía general sobre museología y específica sobre la Fundación Urunday, con fuentes documentales, periódicos locales y nacionales, folletería facilitada por la institución mencionada y entrevistas a sus protagonistas.

Convencidos de que la escultura forma parte de la identidad de los chaqueños, pretendemos realizar un pequeño aporte que contribuya a divulgar el trabajo de toda una comunidad que en algún momento de su historia firmó un pacto espiritual con el arte y contribuyó a generar un paisaje cultural con características propias como no hay muchos en el mundo.

2. Resistencia. Su historia.

En 1750 se creó una reducción de indígenas abipones frente a la ciudad de Corrientes, que los jesuitas llamaron San Fernando, y que fue abandonada en 1773. En este mismo lugar fue fundada la ciudad de Resistencia poco más de un siglo más tarde.

Si bien para la década de 1870 ya existían en el lugar algunos obrajes, fue el 27 de Enero de 1878 cuando arribó el primer contingente de inmigrantes italianos, provenientes de la región del Friuli, para afincarse definitivamente. Es la fecha que se toma como fundacional de la ciudad.

Las siguientes décadas finales del siglo XIX fueron de adaptación al nuevo y hostil medio, y de organización institucional. En 1884 fue declarada capital del Territorio Nacional del Chaco, y según el censo realizado al año siguiente, el pueblo y su zona de influencia apenas sobrepasaba los 4 mil habitantes. El siguiente, de 1914, da una cifra de más de 23 mil: a la inmigración inicial de italianos hay que sumar ahora a españoles, franceses, austríacos, paraguayos y criollos provenientes de otras provincias argentinas.

En los años posteriores el crecimiento poblacional en todo el Chaco fue vertiginoso. En dos décadas, el departamento Resistencia duplicó su población a 55 mil habitantes, aumentando en 1947 a 105 mil. Vinieron otras corrientes migratorias extranjeras y nacionales que se instalaron en todo el territorio: checos y eslovacos, yugoslavos, búlgaros, alemanes, vascos, sirio-libaneses, judíos, etc.

En 1970 el Gran Resistencia contaba con 145 mil habitantes, y una década más tarde con 218 mil. El Censo Nacional de 1991 arrojó una cifra de 291 mil ciudadanos, y en 2010 casi 400 mil.

Este aumento poblacional constante, producto en los últimos años del crecimiento vegetativo y la inmigración interna, colapsó los servicios públicos y creó

villas de emergencia en la periferia, con los consabidos problemas que acarrea esta situación.

Pero al mismo tiempo, permitió que Resistencia -y todo el Chaco- se convirtiera en un mosaico de razas y de culturas. Esto fue un factor trascendente para que, durante el siglo XX, las manifestaciones culturales se hicieran cotidianas, gestionadas desde la órbita privada en determinado momento y con el apoyo del estado desde la provincialización del Territorio a partir 1951-1953.



Figura N°1. Mapa del Chaco y ubicación de Resistencia.

En: <http://www.mapoteca.educ.ar>

Existieron y existen instituciones importantes en la vida cultural chaqueña, como 'El Ateneo del Chaco' creado en 1938 y el 'Fogón de los Arrieros' que desde 1945 constituye un lugar de irradiación de cultura. Algunas trascendieron los límites provinciales y marcaron presencia nacional e internacional: Coro Polifónico de Resistencia -1951- con varios premios internacionales en su haber, Orquesta Sinfónica del Chaco -1969-, Coro de Niños Cantores del Chaco -1974-, Coro Toba Chelalaapi que muestra la música del pueblo indígena qom en

distintas provincias argentinas y el exterior desde hace más de medio siglo. Instituciones privadas como la Sociedad Argentina de Escritores, Fundación Urunday y distintas agrupaciones de inmigrantes -italianos, españoles, paraguayos, búlgaros, rusos, yugoeslavos, ucranianos, vascos, etc.- también realizaron un aporte interesante que merece mencionarse.

3. Las esculturas en las calles.

La colectividad italiana emplazó las primeras esculturas en la ciudad que ella misma contribuyera a fundar. Como ejemplo bástenos mencionar el monumento a la Loba Romana, inaugurado el 20 de Septiembre de 1920 conmemorando el 50° aniversario de la República italiana en la plaza central de la ciudad.

Luego, en las décadas de 1930 y 1940 se continuó con la erección de esculturas en recuerdo a distintos próceres argentinos por parte de instituciones públicas y privadas: San Martín, Belgrano, Sarmiento, Alberdi, Yrigoyen, etc.

En 1944, los hermanos Aldo y Efraín Boglietti crearon un espacio cultural al que llamaron El Fogón de los Arrieros, que funcionó primeramente en Brown 188, y que una década más tarde tendría su lugar definitivo en Brown 355. Desde allí, en 1961, idearon y pusieron en práctica un Plan de Embellecimiento de la ciudad de Resistencia que consistió en emplazar esculturas en plazas y veredas, interviniendo el espacio público y cambiando el paisaje cultural urbano. Los ciudadanos contribuían con el arreglo de los canteros centrales de las avenidas y los de sus casas. Este fue el puntapié inicial para convertir la ciudad en un museo al aire libre.

Unos años después, en 1977, se formó la Comisión para la Promoción Artística de Resistencia presidida por el mismo Efraín Boglietti, la cual contaba con la presencia de Fabriciano Gómez. Sin embargo, el salto más grande

se daría cuando éste último, junto con Mimo Eidman y otros amigos, creara la Fundación Urunday, que organizó desde 1988 los concursos anuales -primero- y bienales -después- de escultura, en la plaza 25 de Mayo y Domo del Centenario.

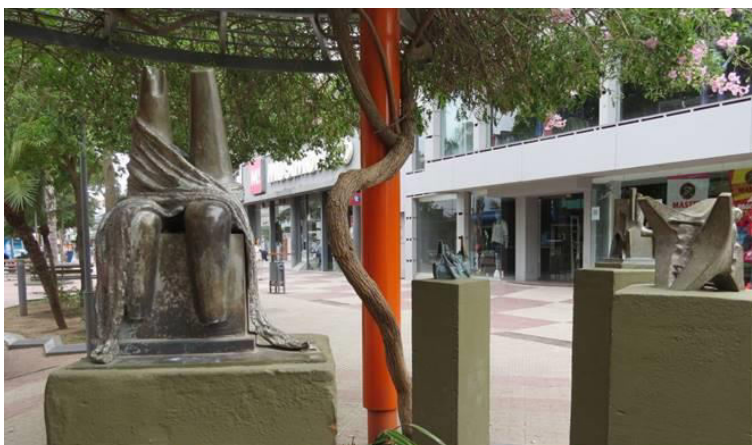


Fotografía N°1. Escultura en la peatonal de Resistencia.

Foto: Echarri - Iturrioz.

El espacio urbano se fue jerarquizando poco a poco, y la sociedad de Resistencia profundizó su sentido de pertenencia y fue fortaleciendo su identidad compenetrada con las más de 600 esculturas distribuidas por sus calles y espacios verdes. Artistas de distintos países y continentes marcaron su presencia a través de su obra: Luis Perlotti, Gonzalo Leguizamón Pondal, Lucio Fontana, José Fioravanti, Emilio Pettoruti, Raúl Monsegur, Libero Badí, Juan Carlos Labourdette, Noemi Gerstein, Mimo Eidman, Tanya Preminger, Enio Iommi, Ted Carrasco, Mirko Basaldella, Fernando Arranz, Miguel Angel González Salazar, Ferruccio Polacco, Serge Gangolf, Jaak Soans, Thomas Kühnapfel, Mitko Dinev y el mismo Fabriciano.

Esto llevó a que por Ley N°26157/06, el Congreso Nacional declarara a Resistencia 'Capital Nacional de las Esculturas'; y por Declaración N°10/2010, el Parlamento del Mercosur la declare Capital del Mercosur de las Esculturas. Por su parte, la Cámara de Diputados de la Provincia del Chaco sancionó la Ley N°6624 por la cual se creó el Comité de la ciudad de Resistencia 'Capital Nacional de las Esculturas' para gestionar ante la UNESCO la declaración de Patrimonio Cultural de la Humanidad a la capital del Chaco.



Fotografía N°2. Esculturas de pequeño formato en la peatonal de Resistencia.
Foto: Echarri - Iturrioz.

La obra de arte emplazada en la ciudad de Resistencia o en el predio abierto del Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo trasciende a una mera obra de arte para convertirse en un objeto musealizado - musealia- y es el público el que lo contextualiza y interpreta. Esta interpretación ha variado a lo largo del tiempo: hoy vemos cómo, a través de un cuarto de siglo, el saber social-popular respecto del arte ha cambiado. Ya no estamos -si analizamos al habitante de Resistencia- ante un observador común y corriente, sino que estamos ante un individuo que, aunque no es un experto en arte,

ha aprendido y jerarquizado su gusto y su saber. Una prueba de ello es que desde los primeros concursos se estableció el Premio del Público y la gente votaba por aquella obra que a su criterio era la más valiosa, y difería de las esculturas que finalmente eran galardonadas. En los últimos certámenes es factible observar que el voto de la ciudadanía recae, generalmente, entre los primeros premios otorgados por un jurado de artistas.

4. La Fundación Urunday y los concursos de esculturas

El primer concurso de escultura en madera se realizó en 1988, y fue organizado por un grupo de escultores y aficionados al arte que un año más tarde conformaron la Fundación Urunday para continuar la tarea, dado el éxito obtenido en la primera convocatoria. Cabe mencionar a sus autoridades: Fabriciano Gómez, Carlos Cuffia, Mimo Eidman, José Sebastián Eidman, Eugenio Silvio Milani, Ana María Taiana y Ana María Donet.

La idea era inédita en Argentina: realizar un concurso donde los escultores trabajaran a la vista del público que podía seguir la evolución de las obras día a día; ver la transformación de la madera, el metal o la piedra en un objeto de arte. Por ello, la Fundación se fijó la misión de mejorar la realidad social y económica de la provincia del Chaco a través del arte como eje transformador, y tuvo -y tiene- la visión de '*hacer del arte un bien de todos*'. Es decir que interpretaron a la cultura no sólo como un valor espiritual ya arraigado en la población local, sino también como una posibilidad concreta de desarrollo, generadora de empleos y a través de la cual se obtendrían beneficios económicos para distintos sectores, entendiendo que el movimiento cultural que se gestaría, movilizaría la economía local,

aumentaría la cantidad de visitantes del interior provincial y otras provincias argentinas, y sería un factor de atracción turística con todo lo ello implica: ocupación hotelera, gastos en transporte, gastronomía, publicidad, etc.

Por otra parte, los concursos de escultura se convertirían en 'proveedores' de obras de arte que luego serían emplazadas en el espacio urbano de la ciudad, dando continuidad a la idea surgida hacía ya décadas por el Fogón de los Arrieros, y a la cual había adherido la sociedad. Todas ellas, y año tras año, conformarían un patrimonio cultural único y en constante crecimiento.

Estos concursos contaron desde el primero momento con el apoyo de los gobiernos provincial y municipal y distintos organismos autárquicos provinciales, convirtiendo a estos eventos en una verdadera política de estado que ya nadie discute ni se atreve a cambiar: desde 1988 se alternaron en el poder de la provincia y municipio los partidos Justicialista, Unión Cívica Radical y Acción Chaqueña, y todos han tomado la actividad como propia, apoyando una iniciativa cuya gestión recae en la Fundación Urunday, por lo que es, en definitiva, privada.

Los concursos -anuales hasta 1999 y bienales desde el 2000-, a los cuales asisten unas 200 mil personas en cada ocasión, trascendieron las fronteras provinciales, y colocaron a la ciudad en el mapa cultural-escultórico del país en primera instancia, y del mundo después, de tal forma que desde 1997 se cuenta con el apoyo de la UNESCO. Resistencia es hoy uno de los escenarios culturales más importantes de esta disciplina a nivel mundial, y cuenta con los siguientes auspicios y adhesiones: Declarados de Interés Municipal, Provincial y Nacional; de Interés Turístico Nacional, de Interés Cultural por la Organización de los Estados Americanos (OEA), auspiciado por la Secretaría General de la Presidencia de la Nación, Ministerio de Cultura, Senado Nacional y Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio Internacional y Culto de la Nación, declarada de Alto

Interés Artístico y Cultural por la Academia Nacional de Bellas Artes y el Fondo Nacional de las Artes.

Pero además de organizar los concursos, la institución mencionada es la responsable de realizar los emplazamientos de las esculturas en distintos espacios de la ciudad, de acuerdo con un riguroso criterio estético, y se ocupa del mantenimiento de las más de 600 obras de arte que se encuentran al aire libre.

La Fundación se financia actualmente a través del mecenazgo privado regulado por la Ley N°5459 de la Provincia del Chaco, la cual permite a quienes pagan impuestos en la Agencia Tributaria Provincial, destinar un porcentaje de los mismos a actividades y proyectos culturales, luego de ser aprobados los mismos por un Consejo Provincial de Mecenazgo integrado por representantes del Estado y de organizaciones civiles. También participan distintas dependencias y entes autárquicos estatales solventando determinados gastos de los concursos, realizando apoyo logístico y prestando servicios con su personal.

Es necesario acotar que la Fundación Urunday obtuvo la certificación ISO 9001, de parte del Instituto Argentino de Normalización y Certificación -IRAM-, por la excelencia en el proceso de gestión y la organización de las Bienales de Escultura.

Desde 1988 se realizaron 12 concursos -nacionales e internacionales - de escultura al aire libre, y 8 Bienales Internacionales en las cuáles han intervenido más un centenar de artistas de 48 países de todo el orbe. Esto es todo un mérito del cual no caben dudas. Pero entendemos que hay un mérito aun mayor, y es el de involucrar a toda la sociedad en un proyecto cultural, que no tiene detractores, y del cual se sienten orgullosos todos los chaqueños.



Fotografías N°3 y N°4. Bienal Internacional de Esculturas 2014. Foto: Echarrí - Iturrioz.

5. Museo de las Esculturas del Mundo

El 4 de Julio de 2006 se inauguró el Museo de las Esculturas del Mundo. El mismo se habilitó en el predio del Domo del Centenario de la ciudad de Resistencia, que posee una superficie total de 14500 metros cuadrados, en un espacio cedido en comodato por la Municipalidad de Resistencia a la Fundación Urunday.

El emplazamiento del museo no podía tener un mejor lugar en la ciudad. Entre el Parque 2 de Febrero -el más importante de Resistencia- y el Río Negro con el Paseo Costanero, está rodeado por dos grandes avenidas -Los Inmigrantes y Ávalos- que conectan con las rutas N°16 - comunica con Sáenz Peña y Formosa- y Nicolás Avellaneda - a Corrientes por el puente interprovincial Manuel Belgrano-. Posee un amplio espacio de estacionamiento y cuenta con todos los servicios. En el mismo predio se encuentra el Domo del Centenario, un enorme Salón de Usos Múltiples de 2250

butacas que puede ser utilizado para conferencias, conciertos y exposiciones. Éste es gestionado por la Municipalidad de Resistencia, pero utilizado en ocasiones por el Gobierno de la provincia e instituciones públicas y privadas, que aporta siempre un público que no pensaba visitar el museo pero de repente se encuentra con él y lo insta a recorrer sus colecciones. Por ello es difícil poder calcular la cantidad de público que asiste al lugar y disfruta del arte expuesto en el predio del MusEUM.



Figura N°2. Croquis del predio del Domo y el MusEUM. En: Archivo Fundación Urunday y elaboración propia.

El museo está conformado por 6 sectores: 1- el Salón de Muestras que atesora esculturas de pequeño y mediano formato, muchas de ellas premiadas en los concursos, y que se exponen en el lugar en forma temporaria hasta que son emplazadas en las calles de la ciudad, y que tiene una superficie de unos 200 metros cuadrados; 2- el Sector Administrativo, que nuclea las

oficinas de los directivos de la Fundación Urunday y los empleados; 3- el Departamento de Mantenimiento y Restauración en un bloque de iguales dimensiones que el salón de exposiciones, y a donde son trasladadas las esculturas que requieren alguna intervención; 4- las Galerías de Exposición, que son abiertas, y se ubican al ingreso y en un lateral del MusEUM; 5- el Parque de Exposición, donde se encuentran esculturas emplazadas en forma permanente y que abarca toda la superficie del Domo del Centenario. 6- la Rambla de las Esculturas, habilitada a lo largo de los 500 metros de la Avenida de los Inmigrantes, desde Avenida Lavalle hasta el ingreso al Domo, que fue inaugurado en Diciembre de 2012 con 25 esculturas, diseñado por el paisajista Pradial Gutiérrez, y sobre la cual se trabaja en su adecuación para discapacitados, junto con la Dirección de Estudios y Proyectos de la Facultad de Arquitectura de la Universidad Nacional del Nordeste. Éste último lugar, el parque y las galerías, son de libre acceso todos los días del año y a toda hora.

El espacio del museo dedicado al sector administrativo, de mantenimiento y restauración y sala de exposiciones de pequeño y mediano formato, hoy ya no alcanza. A nuestro criterio es indispensable una ampliación, y la idea se está gestando entre la Fundación Urunday y la Municipalidad de Resistencia que entendió el problema. De esta manera podemos -y queremos- confiar en que en un tiempo no muy lejano, comenzarían las obras para construir las salas que mejorarían la calidad y capacidad expositiva cerrada y de gestión.

Pero también es necesario pensar -y ya se está pensando- en un proyecto ambicioso de expansión del MusEUM en su espacio expositivo al aire libre. Los predios del Domo y la Rambla están quedando insuficientes para la cantidad de esculturas con que se cuenta y con las que se irán agregando en los futuros concursos. ¿Tiene la posibilidad de hacerlo? Creemos que la respuesta es positiva. El predio actual puede

unirse al Parque 2 de Febrero, de unas 5 hectáreas de superficie, y que no tiene por qué dejar de cumplir las funciones que cumple -es también un camping municipal-. Pero también se dispone del Paseo Costanero, de la costa del Río Negro, de los puentes que atraviesan las avenidas de Los Inmigrantes y Sabin, de terrenos en la orilla del frente en el barrio Miranda Gallino, de los parterres de las avenidas Lavalle y Ávalos, y el Centro de Educación Física vecino al Parque que podría ser trasladado si queremos que todo este sector de la ciudad forme parte del Museo de las Esculturas. Esta obra podría emprenderse mancomunadamente con los gobiernos provincial y municipal, Universidad Nacional del Nordeste -Facultad de Arquitectura y Facultad de Artes, Diseño y Ciencias de la Cultura-, y asociaciones civiles que contribuyen a la cultura de la provincia del Chaco. Estamos convencidos de que una propuesta de esta naturaleza contaría con el respaldo incondicional del pueblo de Resistencia y de todo el Chaco.



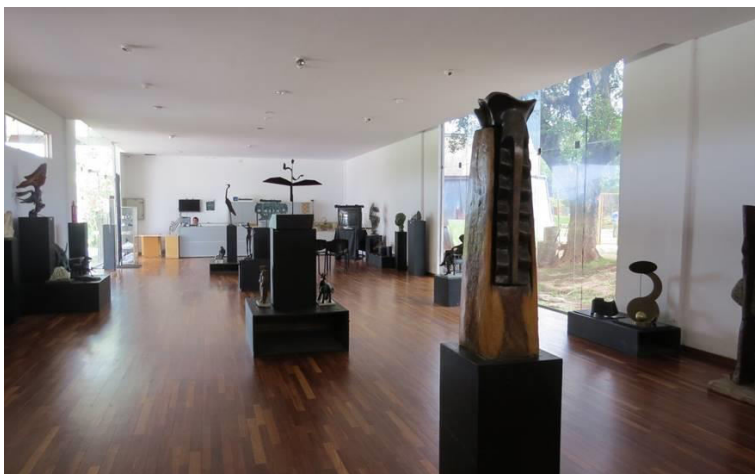
Fotografía N°5. Ingreso al MusEUM a través de la galería abierta de exposiciones.
Foto: Echarri - Iturrioz.



Fotografía N° 6. Galería Abierta de Exposiciones en el MusEUM. Foto: Echarri-Iturrioz.

El museo cuenta con personal voluntario - 10-, que son socios de la Fundación Urunday y dedican su tiempo a actividades administrativas y técnicas en la institución. Además posee unas 30 personas que están afectadas de otros organismos públicos provinciales o municipales. Se dedican a las tareas administrativas-contables, publicidad, mantenimiento del predio y salas, atención al público, guía de museo, etc. No poseen museólogos en su estructura organizativa, pero los directivos de la institución manifiestan la intención de poder contar con especialistas en esta disciplina.

El Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo un museo vivo y en constante movimiento, siempre incompleto y con ansias de expansionismo, que es algo que el lugar le permite y que su acervo le obliga. Está en constante crecimiento y evolución desde el mismo momento de su creación. Se fueron abriendo nuevos espacios y nuevas esculturas de mediana y grandes dimensiones se van emplazando año tras año, incrementando su patrimonio.



Fotografía N° 7. Salón de Exposiciones de Mediano y Pequeño Formato. Foto: Echarri-Iturrioz.

6. El MuseUM: su importancia socio-cultural e identitaria para la región

En la provincia del Chaco, la política cultural que se inició a fines de 1994, tuvo entre sus lineamientos el *‘desarrollo y afianzamiento de la identidad chaqueña preservando la memoria colectiva’*. En base a ello, uno de sus objetivos fue el de *‘poner en valor, rescatar y preservar el patrimonio cultural, tangible e intangible y ofrecer nuevos espacios que permitan atender la diversidad y la multiculturalidad’*. Por supuesto, esta gestión que tuvo una continuidad de 12 años, atravesó dificultades y vivió una de las crisis económicas y sociales más importantes de la historia argentina. Aun así, la política museológica fue agresiva, y para demostrarlo, bástenos citar algunos ejemplos: se crearon los museos de Medios de Comunicación, de la Isla del Cerrito, ‘Augusto Schulz’ en Colonia Benítez, Museo del Cooperativismo en Margarita Belén, Museo y Archivo

Histórico 'Carlos Hardy' en Las Palmas, Sitio Histórico, Casa y Museo 'Luis Geraldí'. Se dotó de edificio propio al Museo del Hombre Chaqueño 'Prof. Ertivio Acosta' que por años deambuló por espacios inapropiados y al Museo 'Florentino Ameghino' de San Bernardo, se reabrió el Museo Regional Ichoalay de la Escuela Normal de Resistencia, pasando a la órbita de la entonces Subsecretaría de Cultura, y se proyectó el nuevo Museo Provincial de Bellas Artes que se concretaría posteriormente, aunque sólo en un sector de la Casa de las Culturas.

La gestión de los distintos museos se llevó a cabo con poco personal y presupuesto, y seguramente podemos encontrar aciertos y errores en muchos casos, y cosas que quedaron pendientes, como la rehabilitación del sitio de San Buenaventura del Monte Alto.

Un hecho importante debemos destacar y que sirve como herramienta de una política cultural en materia museológica: en 2008 se aprobó por unanimidad en la Legislatura provincial la Ley N°6201 de 'Museos del Chaco', ratificada luego por la Ley N°6255 de 'Instituto de Cultura del Chaco', donde se los define, establece sus categorías y funciones, enumera los criterios de selección de su patrimonio, etc.

Sin embargo, en los últimos años la situación de los museos ha empeorado. El Museo del Hombre Chaqueño mejoró su gestión en cuanto a actividades de extensión, pero el edificio en el que se encuentra le ha quedado demasiado chico, las exposiciones no son claras y presenta falencias museográficas, además de haber reducido su espacio original para generar otras actividades; el Museo Policial, que funcionaba en un edificio histórico y posee una valiosa colección, está cerrado al público y su acervo se deteriora; el Museo Ichoalay ha ampliado sus instalaciones pero ya no realiza tareas de publicación y difusión como lo hiciera en otras épocas y su personal es muy reducido; el Museo Provincial de Bellas Artes ha perdido identidad

compartiendo un edificio con la Casa de las Culturas, cuenta con poco personal y no es especializado, y ni siquiera mantiene una muestra permanente, sino que va rotando la colección que guarda en su depósito, siguiendo criterios que no podemos definir.

Por su parte -y lamentablemente-, la ciudad de Resistencia no posee un museo bajo su jurisdicción, por lo cual el Museo de las Esculturas del Mundo constituye el único espacio museológico en el cual participa de alguna forma, pero sin intervenir en su gestión, que es realizada totalmente por la Fundación Urunday. Y éste es, sin dudas, el museo más importante de la provincia del Chaco.

En el MusEUM, y a partir de la realización de los concursos de esculturas, la gente se ha apropiado del espacio y los objetos museológicos -esculturas-, con los cuales interactúa y se identifica. La gente los observa, los conoce, se mezcla con el arte, lo respeta y protege. En cierta forma, convive y forman parte de su vida cotidiana: concurre al museo en familia para disfrutar del espacio y muestra gran orgullo del logro de toda una sociedad cuando hace de guía ante eventuales visitantes del interior del Chaco u otras provincias argentinas, que saben que no pueden pasar por Resistencia sin conocerlo.

Las esculturas forman parte indisoluble de la identidad de la ciudad y sus habitantes, que no visualizan un tiempo en el cual no estuvieron donde están y ocupan un lugar que en algún momento no ocuparon. Ya son varias generaciones de resistencianos que conviven día a día con el arte, que lo admiran y respetan, y transmiten a sus hijos los valores de protección de un patrimonio cultural que es de todos.

La escultura-cosa pasó a ser escultura-objeto de museo al ser emplazada y expuesta en un contexto socio-cultural. Tenemos entonces la obra colocada sobre una base que la resalta, en un lugar específico, iluminada de una determinada manera, y con aditamentos estéticos

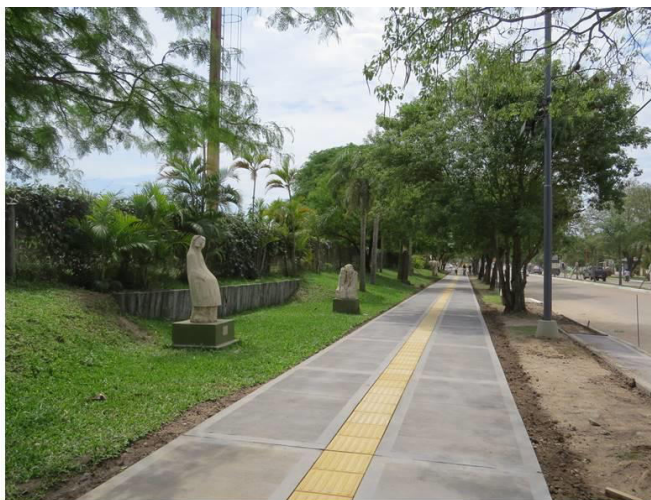
-como plantas y flores- que configuran una exposición en el cabal sentido museológico. En el museo, las esculturas no están expuestas porque sí, sino que siguen un criterio estético que configura un circuito y orienta al visitante a recorrerlo de determinada manera. Sin embargo, el circuito no dirige; el circuito invita a recorrer el espacio en forma libre pero a la vez ordenada.



Fotografía N°8. Esculturas de gran tamaño emplazadas en el parque del MusEUM. Foto: Echarri-Iturrioz.

Quedan preguntas que debemos hacernos. ¿Es el habitante de Resistencia un 'consumidor' de arte? ¿Es coleccionista y/o comprador de obras de arte? ¿Se ha ampliado el mercado del arte con la realización de los concursos? Es difícil esbozar respuestas contundentes que vayan más allá de simples apreciaciones porque faltan estudios e investigaciones profundas sobre el tema. Lo que es seguro es que lo realizado ha contribuido a enriquecer la calidad de los creadores y hacerlos trascender los límites de la provincia y proyectarlos a nivel nacional e internacional. No sólo se dio en el caso

de las esculturas, sino en otras artes visuales como la pintura y el grabado.



Fotografía N°9. La Rambla, espacio de expansión de las exposiciones del museo.
Foto: Echarri-Iturrioz.

No quedan dudas de que los concursos y el MusEUM influyeron de manera altamente positiva en una generación de chaqueños que se dedican al arte y pueden vivir del mismo, lo que era casi imposible pensar algunas décadas atrás.

La rueda está girando en el arte chaqueño y estamos seguros de que no detendrá su marcha porque ya se hizo carne en la sociedad, que no concibe vivir sin él y apreciarlo en su vida cotidiana, formando parte de una identidad que ya distingue a esta provincia argentina y la sitúa en un lugar de privilegio en el concierto cultural del país.

¿Podemos hablar de las esculturas de Resistencia y del Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo como de una identidad local? Quizás para algunos aun parezca prematura esa afirmación, pero a nosotros no nos caben dudas de que es así. De la misma forma que el Museo

Guggenheim de Bilbao es un ícono con el cual se identifican los vascos habitantes de esa urbe que se oponía a su construcción y 15 años después no conciben la ciudad sin el imponente edificio, los ciudadanos de Resistencia no se imaginan cómo sería -o fue- su ciudad sin las esculturas al aire libre. El rótulo 'Ciudad de las Esculturas' es más que eso, que un simple rótulo. Es un título que se exhibe y utiliza con orgullo, y es el símbolo identitario más fuerte que posee la ciudad.

Dos décadas y media pasaron del primer concurso realizado en Julio de 1988, y hay toda una generación que nació y vivió el evento cultural desde que tuvo uso de razón, cuando era llevado a la plaza central primero y al Domo después por sus padres, para seguir el trabajo de los artistas y la evolución de la madera, el hierro o el mármol en una obra de arte. Muchos de ellos se convirtieron en artistas o críticos de arte viendo y analizando el arte público y urbano, conviviendo con el mismo en las calles y plazas, y contribuyendo a conciencia en su preservación. Muchos ya conocen algunas obras, las identifican y reconocen a sus autores, o por lo menos saben de su país de origen o en cuál de los concursos han participado o fueron premiados.

Los mayores, por su parte, pudieron ver la transformación de una ciudad -que si bien vivía el arte no se acercaba a la magnitud actual- en cada cuadra por la que transita. Y no solo lo ve, sino que también lo identifica, lo percibe, se apropia del mismo. Y no son pocos los que arman, según su gusto y criterio personal, un circuito turístico-cultural para darlo a conocer a algún visitante eventual que visita Resistencia o hace escala ocasional.

¿Cómo no hablar entonces de identidad? Podemos afirmar, sin temor a equivocarnos, que las esculturas ya son parte de un paisaje cultural urbano, arraigado en la historia de la ciudad de Resistencia y en cada uno de sus habitantes.



Fotografía N°10. Convivencia cotidiana de la sociedad con las esculturas.
Foto: Echarri-Iturrioz.

7. Reflexiones finales

El origen de los emplazamientos de esculturas en el espacio público de la ciudad de Resistencia se remonta a la década de 1920, pero los planes sistemáticos al respecto se originaron desde un centro cultural privado, el Fogón de los Arrieros, a partir de 1961. Fueron continuados en 1977 por la Comisión para la Promoción Artística de Resistencia, y se afianzarían a partir de la creación de la Fundación Urunday con la organización de los concursos y bienales internacionales que se realizaron a partir de 1988, que auspician y colaboran los gobiernos provincial y municipal y distintas instituciones públicas y privadas. Desde entonces se concretaron 12 concursos y 8 bienales, en los cuales participaron artistas de más de medio centenar de países de los cinco continentes, con una asistencia de público estimada en cada uno de unas 200 mil personas, que ven trabajar a los escultores en espacios públicos, dando forma a la madera, el metal o el mármol.

En 2006 se dio otro paso importante: se creó el Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo - MusEUM -

en un predio cedido por la Municipalidad de Resistencia a la Fundación -que lo gestiona-, en el Domo del Centenario, y que cuenta con salas de exposición cerradas, galerías de exposición abiertas, un parque para emplazar esculturas de gran tamaño, oficinas administrativas y talleres de mantenimiento y restauración.

Este es un espacio de irradiación cultural; el centro museológico desde el cual se gesta el emplazamiento de las esculturas en toda la ciudad y que ya suman más de 600. Este sector ya ha quedado chico, debe ser ampliado y se trabaja en ello. Los concursos son una fuente constante de provisión de obras de arte que hacen aumentar las colecciones. También es necesario dotar al museo de personal estable y profesional, para sumar a quienes ya se encuentran allí, trabajando en forma voluntaria o afectado de algún organismo estatal.

La ciudad de Resistencia ha enfatizado en sus diferentes dimensiones significativas la diversidad de interpretaciones posibles que ella tiene, así como los diferentes modos de vivirla y percibirla, la importancia de las esculturas dentro de ella. Es importante destacar que los habitantes, gracias a ellas, van aumentando su condición de identidad y encuentro con otros, muchas veces ajenos a esta realidad.

El MusEUM no se limita a ser un museo tradicional, con salas de exposición y horarios de atención al público. El Museo de las Esculturas Urbanas del Mundo configura un espacio abierto desde donde se proyecta a toda la ciudad convirtiéndola en un museo al aire libre. Es un espacio de encuentro de la sociedad resistenciana, de los visitantes del interior chaqueño y turistas de otras provincias argentinas. El ciudadano local se apropió del arte expuesto al aire libre y en sus galerías, y en la extensión del mismo por las calles, plazas y espacios verdes de toda la ciudad. La comunidad convive con las esculturas, las reconoce, las aprecia y son parte de su vida cotidiana. Nos atrevemos a decir sin temor a

equivocarnos, que el conjunto escultura-MusEUM-ciudad es la pata más importante de la mesa identitaria de este pueblo.

Bibliografía y fuentes consultadas

- AAVV. (2008). *Museos, patrimonio e Identidad*. La Plata, Buenos Aires: Talleres Gráficos de la Dirección de Impresiones del Estado.
- AAVV. (2003) *Los museos de cara al siglo XXI. Seminario de administración de museos*. México: British Council, Conaculta-INAH, Universidad Sudamericana.
- AAVV. (2000) *Resistencia, ciudad de las esculturas*. Santiago de Chile. Morgan Internacional.
- Archivo Fundación Urunday. (2014) *Resistencia, Chaco De Pompert de Valenzuela*. (2009). *Historia de Resistencia y de su sociedad*. Corrientes, Moglia Ediciones.
- Desvallées, A. y Mairesse, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. París: Armand Collin, ICOM.
- Diario Norte. *Fabriciano, el señor de las esculturas*. En: Revista Chaqueña. 28 de Diciembre de 2013.
- Echarri, Fabio Javier. (2007). *El patrimonio cultural del Chaco*. Resistencia. Subsecretaría de Cultura de la Provincia del Chaco.
- Echarri, Fabio Javier. (2014). *La gestión cultural del Chaco entre 1995 y 2007*. Ponencia presenta en el Primer Congreso Latinoamericano de Gestión Cultural. Chile, 2014. En: <http://redlgc.ning.com/group/eje-2-investigacion-en-gestion-cultural/forum/topics/mesa-3-historia-y-gestion-cultural>
- Eidelman, J., Roustán, M. y Goldtein, B. Comp. (2013). *El museo y sus públicos*. Buenos Aires: Ariel Arte y Patrimonio.

- Eiman, Mimo. Testimonio personal. Resistencia, Chaco, Septiembre de 2014.
- Gómez, Fabriciano. Testimonio personal. Resistencia, Chaco, Septiembre de 2014.
<http://www.bienalchaco.org>
<http://www.fundacionurunday.org>
<http://www.institutodecultura.com.ar>
<http://www.mapoteca.educ.ar>
- León, Aurora. (2000). *El museo. Teoría, praxis y utopía*. Madrid: Ediciones Cátedra.
- Maeder, Ernesto. (1997). *Historia del Chaco*. Buenos Aires. Editorial Plus Ultra.
- Maroević, Ivo. (1997). *El rol de la musealidad en la preservación de la memoria*. Zagreb. En: http://www.icofom-lam.org/files/13_maroevic_musealidad_en_la_preservacion_de_la_.pdf (Último acceso: Mayo de 2014).
- Rozas, Ángel. (2013). *El valor de la palabra*. Resistencia. Editorial Contexto

¿Y a quién le importa el visitante!? Una propuesta integral para los estudios de público

Mirta Bialogorski^a y Eleonora Sucharczuk

^aMuseo de Arte Popular José Hernández, Ciudad de Buenos Aires. Argentina

mirtabialo@yahoo.com

elu.such@gmail.com

RESUMEN

Los museos que pretendan ser inclusivos y participativos necesitan tener información acerca de la vinculación de los visitantes con la institución y sus actividades, las diferencias entre lo que aquélla pretende comunicar y brindar al público, y lo que efectivamente sucede con su oferta cultural. Tal conocimiento posibilita tomar decisiones y elaborar estrategias para desarrollar audiencia y mejorar la visibilidad. En este trabajo se presenta una propuesta integral para los estudios de público que surge del interés de un grupo de profesionales provenientes de distintas disciplinas (museología, antropología, comunicación y marketing cultural) que compartieron la experiencia de trabajar con estudios de público de tipo cualitativo en el Museo de Arte Popular José Hernández de la ciudad de Buenos Aires. Se hará referencia sintéticamente, a algunos estudios posibles de implementar en las instituciones museísticas contemplando no sólo a los visitantes, sino también al no- público y al público interno, esto es, a los trabajadores de los museos.

Si bien interesa fundamentalmente la perspectiva cualitativa, esta propuesta sostiene la necesidad de un abordaje metodológico integral que se adapte a las necesidades e intereses de cada institución según su realidad.

Estudios sistemáticos de público son esenciales para la gestión del patrimonio cultural y para instrumentar efectivamente políticas culturales participativas y democráticas que tomen en cuenta las necesidades y demandas de todos los sectores sociales.

Palabras clave: estudios de público- gestión cultural- políticas participativas

RESUMO

Os museus que almejem ser inclusivos e participativos precisam ter informação sobre a vinculação dos visitantes com a instituição e as atividades desta, assim como sobre a diferença entre o que a instituição pretende comunicar e transmitir ao público e os resultados que a sua oferta cultural consegue efetivamente atingir. O conhecimento destas questões permite tomar decisões e elaborar estratégias para aumentar o público e melhorar a visibilidade do museu. Este trabalho apresenta uma proposta integral para os estudos de público, elaborada a partir do interesse de um grupo de profissionais provenientes de diferentes áreas (museologia, antropologia, comunicação e *marketing* cultural), que trabalharam em conjunto com estudos de público qualitativos, no Museu de Arte Popular José Hernández da cidade de Buenos Aires.

Será feita uma breve referência a estudos que poderiam ser implementados nas instituições museais pensando não apenas nos visitantes mas também no “não público” e no público interno, ou seja os funcionários dos museus.

Embora o interesse seja eminentemente qualitativo, a presente proposta requer uma abordagem metodológica integral capaz de se adaptar às necessidades e interesses de cada instituição em particular.

Estudos sistemáticos de público são essenciais para a gestão do patrimônio cultural e para a aplicação efetiva de políticas culturais participativas e democráticas, que levem em conta as necessidades e demandas de todos os setores.

Palavras chave: estudos de público; gestão cultural; políticas participativas.

ABSTRACT

Museums which pretend to be inclusive and participatory need to gather information about the visitor's bonds with the institution and their activities, the differences between what the museum wants to communicate and offer to the audience and what effectively happens with the cultural offer. Thanks to this knowledge, museums will be able to make decisions and design strategies to develop their audience and improve their visibility. This paper presents a comprehensive proposition for audience studies which comes from a group of

professionals from different disciplines (museology, anthropology, communication and cultural marketing) who shared the experience of working with qualitative audience studies at the José Hernández Popular Art Museum of Buenos Aires city.

We refer synthetically to some studies that can be applied in museums which contemplate not only the visitors but also the non-visitors and the internal audience, the museum staff.

Although the fundamental bases of this proposition come from an experience focus on qualitative studies, it defends the need of a complete methodological approach that can adapt to the needs and interests of each institution, depending on their reality.

Comprehensive and systematic audience studies are essential for the management of the cultural patrimony and to implement effectively participatory and democratic cultural policies according to the needs and demands of the different groups in society.

Key words: audience studies- cultural management- participatory policies.

Los museos, podemos afirmar sin temor a equivocarnos, no existen sin sus públicos. Sin embargo, ¿conocemos a esos públicos? ¿Sabemos quiénes son?, ¿qué piensan?, ¿cuáles son sus motivaciones? ¿Por qué es importante conocerlos? ¿Es que acaso puede pensarse un museo independientemente de sus visitantes (efectivos, potenciales, esporádicos, a distancia, etc.) y aún de sus no- visitantes?

Los museos que pretendan ser inclusivos y participativos necesitan tener información acerca de la vinculación de los visitantes con la institución y sus actividades, las diferencias entre lo que aquélla pretende comunicar y brindar al público, y lo que efectivamente sucede con su oferta cultural. Asimismo, debe conocer su relación con la ciudad y el entorno donde funcionan. Tal conocimiento posibilita tomar decisiones y elaborar estrategias para desarrollar audiencia y mejorar la visibilidad.

Las consideraciones sobre el visitante desde el nacimiento de la institución “museo” han ido cambiando históricamente, y esto se liga al propio derrotero del

concepto “museo” y también al de “patrimonio”, los que a su vez no pueden entenderse fuera de las grandes teorías y paradigmas científicos vigentes en un momento y sociedad determinados.

Los estudios de público se desarrollan desde las primeras décadas del siglo XX en Inglaterra, Estados Unidos, Canadá, Francia, España con variaciones según el contexto. Sin embargo, tal como los conocemos hoy día surgen a partir de la década de 1980.

En América Latina este tipo de investigaciones ha tenido un desarrollo mucho menor (Castilla, 2014), si bien existen estudios que son sin duda referentes. Sólo por dar un ejemplo, los trabajos de Graciela Schmilchuk en Méjico (1996, 2006a y b, 2007)

En la Argentina, las primeras líneas de desarrollo se dieron a partir de los años 90. Como antecedentes podemos citar la producción de Silvia Alderoqui (1996); Marta Dujovne (1995) y Marta Libedinsky focalizada en la vinculación museos y escuelas.

En 1998, se realizó en Buenos Aires el Primer Seminario Internacional de Estudios de Público organizado por la Lic. Ana María Cousillas, directora entonces del Museo de Arte Popular José Hernández de esta ciudad.

Bajo su gestión se inauguró también un taller sistemático de estudios cualitativos de público que acompañaron un proceso de reposicionamiento institucional que propuso una nueva mirada y una reinterpretación al patrimonio artesanal, lo cual trajo aparejada como efecto, una transformación de su imagen. La especificidad de tales estudios radicó en su enfoque etnográfico y en su fundamentación teórico-metodológica proveniente de la semiótica cognitiva¹ y el análisis de discurso² (Magariños de Morentin, 1996, 2008; Bialogorski, 2004; Bialogorski y Cousillas, 2000, 2003, 2008, Cousillas, 1997).

Esta tarea estuvo a mi cargo desde el área de Investigación, y en ella participó también Paola Fritz, del

área de Comunicación, y pasantes de distintas carreras universitarias (museología, antropología, comunicación, historia, historia del arte) mediante su incorporación a un taller de prácticas profesionales³.

Por otra parte, en el Museo de Ciencias Naturales de La Plata, se han realizado estudios de tipo cualitativo como por ejemplo, los vinculados a cambios en exposiciones (Reca, 2010). Y en 2010, hubo una iniciativa de la Universidad Nacional de Córdoba y la Universidad de Murcia (España) para desarrollar un laboratorio para la investigación de público, a través de instrumentos diseñados específicamente a tal efecto. En distintos museos del país se han realizado trabajos puntuales con los visitantes, muchos de tipo cuantitativo, pero no es una práctica que esté incorporada de manera generalizada y sistemática a la gestión de los museos.

En la actualidad, el campo de los estudios de público es muy extenso ya que se agrupan en él áreas de trabajo e investigación sobre temas diversos. Los fundamentos teórico-metodológicos proceden a su vez, de distintas disciplinas. Tanto la museología y las distintas ciencias sociales (sociología, antropología, semiótica, comunicación, pedagogía) como las ciencias de administración confluyen en este campo de conocimiento.

Una mirada basada en la bibliografía internacional sobre los distintos estudios de público, muestran diferentes orientaciones (Bitgood, 1996; Eidelman y Roustán, 2013). Sin pretender ser exhaustivos vemos que algunos se proponen un análisis sociodemográfico de los asistentes a los museos uno de cuyos fines principales es desarrollar estrategias para captar nuevos públicos y establecer tendencias generales en el consumo cultural de la población que incluye las motivaciones y frecuencia de usos de los servicios museales en el mediano y largo plazo.

Otros estudios abordan la interacción entre las características del visitante y el contexto expositivo.

Incluyen evaluación y diseño de las exposiciones, tipificación de los visitantes según distintos criterios (su desplazamiento en el espacio; la experiencia que buscan en el museo; su relación con los objetos, etc) (Doering, 1999; Morris Hargreaves Mc Intyre, 2005; Falk, 2009); grados de satisfacción (expectativas, evaluación de servicios) (Hood, 1983; Pérez Santos, 2000; Asensio, García Blanco, Pol, 1996).

Hay trabajos que proponen investigar hacia el interior de las instituciones y optan por focalizar en lo que denominan el “público interno” (Schmilchuk, 2006a) o en la comunicación interna (González Pérez, 2012; Antoine, C.; Carmona, J., 2014)

Encontramos además, estudios que tienen como objetivo asociar a los visitantes a la concepción de un museo o de una exposición, son aquellos que se enmarcan en la **museología participativa** (el caso de los ecomuseos o museología de tipo comunitario, con una concepción más amplia de público) (Chaumier, 2014).

Finalmente podemos citar trabajos que focalizan sobre aspectos propiamente simbólicos de la interpretación del patrimonio (creencias, conceptos, opiniones de los visitantes) (Bialogorski y Cousillas, 2000, Poli y Houbart, 2014).

No hay una sola definición de estudios de público, ya que la misma dependerá de los objetivos planteados por las distintas instancias de investigación. En términos genéricos, la American Association of Museums (1991), (los estudios de público) refieren al “proceso de obtención de conocimiento sistemático de y sobre los visitantes de los museos actuales y potenciales con el propósito de incrementar y utilizar dicho conocimiento en la planificación y puesta en marcha de aquellas actividades relacionadas con el público”.

Desde nuestra perspectiva particular, los estudios de público aluden a una indagación sistemática de las representaciones e interpretaciones de los visitantes acerca del patrimonio y/o del museo como institución,

materializadas en su discurso simbólico⁴, materia prima de nuestro análisis. Los resultados de esta indagación alcanzan su verdadera dimensión en cuanto son contrastadas con los universos simbólicos de los diferentes actores sociales (curadores, gestores culturales, quienes conforman el equipo del museo, y en nuestro caso también, los artesanos) (Bialogorski, 2004; Bialogorski y Cousillas, 2008).

En tanto sujetos sociales, todos ellos están interpelados por múltiples discursos, y como actores de su tiempo y sociedad tienen diversas competencias semióticas, diferentes modos de interpretar el mundo, de atribuir significados a lo que perciben, aprendidos socialmente. Estos mundos semióticos posibles (Magariños de Morentin, 1996) van a converger en el espacio museal entendido como ámbito de comunicación y entre ellos vamos a poder detectar proximidades, distancias y aún contradicciones.

El análisis del material discursivo nos posibilita el acceso a los hábitos interpretativos que están en la memoria de cada uno de estos actores y a sus modalidades estéticas y valorativas. Y así, nos permite identificar distintas formaciones discursivas⁵, es decir, diferentes conjuntos de formas de pensar y de construir significados, dando cuenta efectiva de la pluralidad social y también de la posibilidad de reconocer la emergencia de nuevos sentidos y opciones creativas y superadoras de las vigentes.

Estudios de público: una propuesta integral⁶

A partir de nuestra experiencia en el Museo de Arte Popular consideramos que es suma importancia remarcar la potencialidad de los estudios de público y la necesidad de implementarlos e incorporarlos como herramienta de gestión en cada museo. Tanto desde una perspectiva cognitiva y semiótica como la que orienta nuestro trabajo

y cuya productividad hemos comprobado, como desde una mirada integral que contemple además, otros aspectos cualitativos y cuantitativos según los objetivos y necesidades de las diferentes áreas de cada institución. Y que contemple no sólo a los visitantes, sino también al público interno y al no- público.

A continuación, describiremos de manera sintética, algunos de estos estudios de público posibles de implementar, con diversas utilidades y funciones. Los mismos pueden ser considerados como “productos” que pueden adaptarse a las necesidades e intereses de cada institución según su realidad.

Estudio sociográfico

Se trata de un estudio que permite al museo conocer a sus públicos tomando en cuenta distintas variables sociodemográficas (edad, género, zona geográfica, nivel académico, profesión, cantidad de visitas, preferencias, entre otros) y ver la relación con los volúmenes y flujos de concurrencia. Asimismo, posibilita detallar la composición de los visitantes según su participación y vínculo con el museo.

Este informe puede resultar de gran ayuda a la hora de elaborar estrategias para incorporar o incrementar la participación de segmentos específicos de público, para la organización de la institución (por ej. Planes de programación, organización de la vigilancia, etc.).

Áreas de aplicación: Dirección, Comunicación

Estudio interpretativo

Esta modalidad se concentra en la interpretación del patrimonio del museo por parte de sus visitantes y de los discursos vigentes en la sociedad acerca del mismo. En tal sentido, permite indagar sobre la construcción de conceptos según la problemática y el interés de cada institución, a partir de una herramienta metodológica basada en una orientación del análisis del discurso y la

semiótica cognitiva (Magariños de Morentin, 1996, 1999, 2008), que no parte de categorías a priori. Por ejemplo, el en Museo José Hernández, nociones tales como las de artesano, artesanía, manualidad, arte popular”, han sido y son las que indagamos de manera sistemática.

Este estudio permite relevar imaginarios vigentes en la sociedad, registrar estereotipos y preconceptos contruidos social e históricamente, y detectar contradicciones en relación a lo que el museo pretende comunicar. A su vez, esta indagación puede resultar de gran interés entre el público escolar – docentes y estudiantes- a fin de acceder a sus percepciones e interpretaciones acerca del museo como institución (en términos genéricos y/o del museo que los recibe) así como del patrimonio expuesto en cada caso.

Áreas de aplicación: Educativa, Curaduría, Comunicación y Museología.

Estudio evaluativo de exposiciones

Este estudio se enfoca en una exhibición permanente o temporaria, con el objetivo de analizar en profundidad el alcance comunicativo de la misma y la coincidencia (o no) de los objetivos institucionales con la recepción de los visitantes. Permite evaluar la eficacia de la implementación del guión museológico y museográfico (cartelería, iluminación, dispositivos multimediales, dispositivos de exhibición, entre otros) y estudiar el tipo de recorrido de sala y su eficacia según los intereses curatoriales y museográficos.

Posibilita también, recabar valoraciones (positivas y/o negativas), y demandas concretas de los visitantes vinculadas a la oferta y servicios brindados por la institución.

A partir de la información obtenida es posible identificar la existencia de barreras físicas, emocionales, conceptuales y simbólicas de los visitantes.

Áreas de aplicación: Curaduría, Comunicación, Educativa

Estudio de posicionamiento e imagen institucional

Este estudio opera como un termómetro de los públicos (reales, virtuales, potenciales y no públicos) a la hora de identificar a la institución en tanto conjunto de características que la diferencian de otras afines. Se trata de registrar el discurso de los públicos a partir del cual obtener un diagnóstico de la visibilidad que posee el museo para los distintos segmentos (jóvenes, adultos, profesionales, estudiantes, locales, turistas, familias, entre otros). Este informe puede ser de gran utilidad al momento de proyectar un cambio de imagen. Asimismo, representa una herramienta estratégica para atraer patrocinadores privados, locales e internacionales.

Pensemos que este es un momento en el cual museos, sobre todo los de gestión estatal, buscan cambiar su imagen. Hay museos que se enfrentan al desafío de superar ciertas barreras edilicias y simbólicas debido a la zona geográfica donde se implantan y algunos elementos materiales como rejas exteriores o escalinatas. Existen otros que tienen un buen posicionamiento institucional en los públicos turistas pero buscan mejorar su imagen dentro del público local. Estas instituciones podrían beneficiarse con estudios cualitativos donde los visitantes pudiesen convertirse en participantes activos del buscado cambio.

Por otro lado, los museos tienden a diversificar sus fuentes de financiamiento recurriendo en muchos casos a patrocinios de empresas privadas. Un informe en profundidad de la construcción y composición de la imagen museística devendría de gran ayuda a la hora de emprender la tarea de captar patrocinadores.

Áreas de aplicación: Comunicación y prensa.

Estudio evaluativo de las visitas escolares

Este estudio busca evaluar la eficacia de la propuesta de visitas escolares en base a las necesidades e intereses tanto de los docentes como de los estudiantes. Permite estudiar el nivel de comprensión del mensaje de las exhibiciones y/o sus apoyos museográficos e incluso, evaluar la eficacia, necesidades y nuevas tendencias en el uso de dispositivos interactivos.

Teniendo en cuenta que el universo escolar representa uno de los principales segmentos de público es necesario conocer el grado de satisfacción de los participantes para poder mejorar el servicio del área, atraer nuevas instituciones y estrechar lazos duraderos con las mismas.

Áreas de aplicación: Educativa

Estudio diagnóstico de comunicación interna

Este informe propone realizar un estudio de público interno del museo indagando los discursos vigentes entre el personal de la institución en referencia a su misión, su patrimonio, su imagen y la imagen del público visitante, y cómo ello repercute en la vinculación mutua. De esta manera, se podrán brindar herramientas para lograr una planificación estratégica integral de comunicación.

Un caso a contemplar para evitar interferencias, es el grado de comprensión, aceptación e incorporación de la misión y el mensaje del museo por parte de los trabajadores de las distintas áreas de la institución y la imagen que cada uno construye acerca del público.

En el caso del Museo de Arte Popular José Hernández, constatamos en su proceso de cambio de imagen (dicho muy gráficamente, pasó de ser “el museo del gaucho” ligado a una concepción particular de la identidad argentina, al “museo de los artesanos y las artesanías” valorados como productores y productos

culturales), que parte del personal seguía reproduciendo el discurso anterior, trasladándolo por ejemplo, a las visitas destinadas al público escolar.

Áreas de aplicación: Dirección. Comunicación

Estudio diagnóstico de la Asociación Amigos del Museo

Este informe se propone analizar la composición real de los Amigos, comprendida como un tipo específico de público y ver el grado de satisfacción de los mismos en cuanto a los beneficios percibidos, sus necesidades, demandas y expectativas (satisfechas o no). Asimismo, permite analizar la visibilidad de las acciones de la Asociación en el público general y en el entorno institucional. Los datos aportados pueden ser utilizados para que el Museo profundice el vínculo con los amigos actuales, genere nuevos amigos y nuevas categorías que abarquen desde individuos hasta empresas.

En la Ciudad Autónoma de Buenos Aires, hay museos de gestión estatal que han estado trabajando recientemente en la creación de nuevos programas de membrecías para la Asociación de amigos entre las cuales se incluye la categoría de socio joven. Esta acción refleja su clara intención de incorporar al segmento joven y lograr que éste tenga una mayor participación. A su vez, otras instituciones se destacan por la extensión de los beneficios otorgados que van desde descuentos en la tienda y en publicaciones hasta actividades exclusivas de carácter social y encuentros con especialistas del campo artístico. Sería interesante realizar un análisis posterior para evaluar los beneficios que el Museo recibió y la percepción de los miembros para asegurar su continuidad en el tiempo.

Áreas de aplicación: Dirección

Abordajes metodológicos

Es importante aclarar que, con respecto a los abordajes metodológicos a implementar en cada estudio de los aquí mencionados, se tomarán en cuenta tanto los de tipo cualitativo con sus especificidades, como cuantitativo según los requerimientos particulares de cada opción.

El enfoque cualitativo adopta una visión intensiva en la que los temas se profundizan. Las técnicas empleadas son básicamente la observación (participante o no) y las entrevistas (con preguntas abiertas o semi abiertas), individuales o grupales (grupos focales). Esta perspectiva permite comprender fenómenos complejos, analizar situaciones de cambio; poner en relación los acontecimientos que intervienen en la vida de los encuestados con los comportamientos culturales (Octubre, 2013), así como estudiar la construcción de conceptos e imágenes (Bialogorski, 2004). En la actualidad, se cuenta con software (N-vivo, entre otros) que facilitan el manejo de este tipo de información.

El método cuantitativo, busca a través de la recolección, estudio y análisis de grandes cantidades de datos, acercar las disciplinas sociales hacia las ciencias exactas, y ello mediante técnicas y tecnología estadística. Se vale así, de encuestas y cuestionarios.

Consideraciones finales

Para finalizar retomaremos dos reflexiones que traen Alderoqui, S. & Pedersoli, C. (2011). La primera, tiene que ver con un elemento básico de los museos: su misión. Mientras la mayoría de los museos dicen ser para ‘todo público’ son pocas las instituciones que realmente llegan a conocer a sus públicos.

La segunda, hace referencia a una apertura y un cambio de mirada donde el museo está dejando de pensar en lo que le falta al visitante para convertirse en público de dicha institución y comienza a preguntarse cómo hacer para resultar más atractivo, sobre todo para los visitantes no frecuentes o no- público de la institución. Ambos puntos convergen en el interés de los estudios de público como herramienta estratégica para la gestión de los museos.

En el contexto actual de ampliación exponencial de la oferta de bienes y servicios de ocio, es imperativa la reflexión en torno a cuestiones de funcionamiento interno, la interpretación del patrimonio, la comunicación, el diseño expositivo, la calidad de los servicios educativos, la imagen institucional entre otros puntos ya mencionados que se reflejan en la percepción de los públicos.

Por estos motivos, creemos necesario potenciar el vínculo museo-visitante y para hacerlo, es imprescindible tomar en cuenta, sobre todo, el universo interpretativo plural de todos los actores involucrados.

Estudios integrales y sistemáticos de público son esenciales para la gestión del patrimonio cultural y para instrumentar efectivamente políticas culturales participativas y democráticas que tomen en cuenta las necesidades y demandas de todos los sectores sociales.

Notas

¹ La semiótica cognitiva (Langacker 1987, 1991; Jackendoff 1983,1987,1993) permite dar cuenta de los procesos de producción de la significación en función de tres supuestos fundamentales: a. no hay semántica sin sintaxis; b. todo lo efectivamente dicho se corresponde con una posibilidad de decirlo preexistente y c. estas posibilidades de decir no son individuales sino que se

comparten con la comunidad a la que pertenece el productor del texto)

² El análisis de discurso por el que optamos es una metodología cualitativa cuyo objetivo consiste en establecer el contenido semántico de los conceptos correspondientes a los términos efectivamente utilizados en determinados textos, cuyo análisis se considera de interés para el investigador. Fundamentalmente, se diferencia del análisis de contenido al no admitir conocimiento a priori de ninguna clase en cuanto al contenido semántico del lenguaje, sino que se propone explicar respecto de cada término, de qué modo construye tal contenido o significación en función de su uso en el contexto material en el que aparece (Magariños de Morentin 1998:234-6).

³ En la actualidad estamos trabajando en la evaluación e interpretación de una muestra procedente de Méjico, Grandes Maestros del Arte Popular Iberoamericano, que se exhibe en el Museo de Arte Popular José Hernández y en el Museo de Arte Iberoamericano Isaac Fernández Blanco, ambos en la ciudad de Buenos Aires.

⁴ Consideramos la noción de discurso en su dimensión de práctica social constituyendo y construyendo el mundo en significado (Foucault 1973; Fairclough 1992; Hall 1995). Concretamente como una práctica social “con eficacia para la efectiva producción y/o reproducción del conjunto de representaciones perceptuales e interpretaciones conceptuales vigentes en una sociedad en un momento dados, soporte material asimismo, de las operaciones cognitivas que vinculan unas y otras” (Magariños de Morentin 1996:252).

⁵ Nos referimos a distintos enunciados que construyen sentido en torno a un fenómeno y que pueden ser incluso contradictorios entre sí (por j, enunciados que construyen el concepto de artesanía como un producto manual pero que para unos es fruto de un oficio y de un saber ancestral, mientras que para otros lo es de un

conocimiento elemental, “algo que puede hacer cualquiera con sus manos”.

⁶ Esta propuesta se basa en un proyecto sobre la organización de un Centro de estudios de público elaborado por Mirta Bialogorski, la lic. En Comunicación Paola Fritz, Eleonora Sucharczuk, y en el cual tuvo una participación María José Aires, estudiante avanzada de museología.

Bibliografía citada

Antoine, C.; Carmona, J. (2014). “Planes y acciones de los profesionales de la comunicación de museos en Chile. Problemas y visiones”. El profesional de la información, marzo-abril, v. 23, n. 2, pp. 165-172.

<http://dx.doi.org/10.3145/epi.2014.mar.09>

Asensio, M. y Pol, E. (1996) “Cuando la mente va al museo, Un enfoque cognitivo- receptivo de los estudios de público”. En: Jornadas Estatales DEAC, 9, 1996. Jaén. Actas 1996. (Material mimeografiado).

Asensio, M. (2000) Estudios de público y evaluación de exposiciones como metodología de planificación museológica: el caso del Museu Marítim de Barcelona. Museo Nro.5 pp.72-104

Alderoqui, S. (Coord.) (1996) *Museos y escuelas: socios para educar*. Buenos Aires: Paidós.

Alderoqui, S. y Pedersoli, C. (2011) *La educación y los museos. De los objetos a los visitantes*. Buenos Aires: Paidós.

Bialogorski, M. y Cousillas, A. M. (2000) “Gestión cultural y estudios de Público en el Museo José Hernández”. Cuadernos de Antropología Social 12. Pp.195-205. Universidad de Buenos Aires. Buenos Aires, Argentina.

http://museohernandez.buenosaires.gob.ar/?page_id=2107

- Bialogorski, M. y Cousillas, A. M. (2003) "Estereotipos y preconceptos en la interpretación del patrimonio cultural en el Museo José Hernández". Buenos Aires:
Ediciones del Instituto Nacional del Arte (I.U.N.A).
Departamento Transpartamental.
http://museohernandez.buenosaires.gob.ar/?page_id=2107
- Bialogorski, M. (2004) "Métodos cualitativos y etnográficos en tareas de gestión: el Museo de Arte Popular José Hernández (GCBA) y el Banco de la Memoria en el Campo Artesanal". Actas del V Jornadas de Etnografía y Métodos Cualitativos. Instituto de Desarrollo Económico y Social (IDES). Buenos Aires.
http://museohernandez.buenosaires.gob.ar/?page_id=2107
- Bialogorski, M. y Cousillas, A. M. (2008) "Una propuesta de evaluación innovadora en los estudios de visitantes de un museo de Buenos Aires" Revista mus-A, Año VI, Nro.10. Junta de Andalucía, Conserjería de Cultura, Dirección general de Museos. España. Pp.98-101
- Bitgood, S. (1996). "An overview of Visitor Studies: What is it and what methods does it use?" Seminario Internacional, Museum Visitors Studies, Merida.
- Chaumier, Serge (2014) El público, ¿Actor de la producción de la exposición? Un modelo dividido entre entusiasmo y reticencias. En: Eidelman, J., Roustan, M. & Goldstein, B. (comp.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. (pp.105-21). Buenos Aires: Ariel: 279-289.
- Clifford, G. (1988) *Interpretación de la cultura*. Barcelona: Gedisa.
- Cousillas, A. (1997). *Guía sobre estudios de visitantes a Museos*. Curso de capacitación en el INAPP. Disponible en:
http://museohernandez.org.ar/?page_id=2319

- Doering, Z. D. (1999). Strangers, Guests, or Clients? Visitor Experiences in Museums. *Curator*, 42 (2), pp. 74–87.
- Dujovne, M. (1995) *Entre Musas y musarañas. Una visita al Museo*. Buenos Aires: Fondo de Cultura Económica.
- Fairclough, N. (1992). *Discourse and Social Change*. Cambridge: Polity Press.
- Falk, J. H. (2009). *Identity and the Museum Visitor Experience*. Walnut Creek: Left Coast Press, Inc.
- Foucault, M. (1973). *La arqueología del saber*. México: Siglo XXI.
- Stuart, H & Du Gay, P. (1996). *Questions of Cultural Identity*. London: Sage Publications
- Hargreaves McIntyre, M. (2005). *Never mind the width with the quality*. Manchester. <http://www.lateralthinkers.com>.
- Hood, M. G. (1983). Staying Away: Why People Choose Not to Visit Museums. *Museum News*, 61 (4), pp. 50–57.
- Eidelman, J., Roustan, M. & Goldstein, B. (comp.) (2013) *El museos y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. Buenos Aires: Ariel.
- Laboratorio Permanente de Públicos de Museos. “Conociendo a todos los públicos”. Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Ed. Secretaría General Técnica. Subdirección General de Documentación y Publicaciones. España. www.gestorcultural.org/images/noticies/noticia227172512.pdf
- Magariños de Morentin, J. Á. (1996). *Los Fundamentos lógicos de la semiótica y su práctica*. Buenos Aires: Edicial
- Magariños de Morentin, J. Á. (1998). “Manual operativo para la elaboración de definiciones contextuales y redes contrastantes”. *Signa*. Revista de la Asociación

- Española de Semiótica. Nro.7, pp.233-53.
- Magariños de Morentin, J. Á. (2008) *La semiótica de los bordes*. Córdoba: Comunicarte.
- Octobre, S. (2013) "Conocer las poblaciones y los públicos" En Eidelman, J., Roustan, M. & Goldstein, B. (comp.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. (pp.105-21). Buenos Aires: Ariel: 105-121.
- Poli, Marie-Silvie y Daniela Houbart (2014) El impacto del discurso museográfico en los visitantes de la exposición "El arte italiano y la metafísica. La época de la melancolía. 1912- 1935". En Eidelman, J., Roustan, M. & Goldstein, B. (comp.) *El museo y sus públicos. El visitante tiene la palabra*. (pp.105-21). Buenos Aires: Ariel.213-227
- Pastor Homs, M. I. (2011) *Pedagogía museística*. Barcelona: Ariel.
- Pérez González, C. (2012) Aplicaciones de la semiótica peirceana al estudio de la comunicación interna organizacional. El caso de las relaciones entre los procesos de comunicación formal e informal en el Museo de La Plata. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata (inédita).
- Pérez Santos, E. (2000). *Estudio de visitantes en museos. Metodología y aplicaciones*. Gijón: Trea.
- Pérez Santos, E. (2008) "Metodología básica de la investigación de público en Museos: variables implicadas, tipos de investigaciones y técnicas utilizadas" Revista mus-A Año VI, Nro 10, Andalucía Pp.48-57
- Reca, M. M. (2010) La Representación de la etnografía en Museos. Tesis de Doctorado. Universidad Nacional de La Plata (inédita).
- Schmilchuk, G. (1996). Venturas y desventuras en los estudios de público. Cuicuilco, Revista de la ENAH, Nueva Época, vol.3, Nro.7. México.

Schmilchuk, G. (2006a) "Públicos y no públicos de arte contemporáneo", en Memorias del I Encuentro de Investigación y Documentación CENIDIAP-INBA.

Schmilchuk, G. y Ana Rosa Mantecón (2006b) *Exponer comunicando*. Revista *Discurso Visual* núm. 6, sept-dic. 2006 CENIDIAP. Libro electrónico.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/anteriores/dwwebne06/numero6.htm>

Schmilchuk, G. (2007) *Arte de México en Alemania. Un estudio de recepción*. Addenda 16, Revista *Discurso Visual* núm. 9, CENIDIAP. Noviembre.

<http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvwebne9/addenda/addenda.htm>

Del baúl de los recuerdos a la exposición en el museo

Betty Salazar Ponce

Museo de la Ciudad, Quito-Ecuador
bmsalazar12@hotmail.com

RESUMEN

Este ensayo titulado *Del baúl de los recuerdos a la exposición en el Museo*, contiene los lineamientos generales del proceso de investigación, propuesta museológica diseño museográfico de la exposición "Los Durini: Artífices del rostro moderno de Quito (finales del siglo XIX e inicios del XX)". Este proyecto curatorial presenta una idea clara de la importancia que la Colección de los arquitectos suizo-italianos Durini, tiene dentro de la construcción de la historia urbana durante este período, en el que "rostro de la ciudad" quería reflejar aires modernizantes traídos desde Europa y emular a muchas ciudades latinoamericanas.

Cada uno de los elementos puestos en escena, fueron pensados y escogidos con el fin de propiciar un diálogo entre los bienes patrimoniales de la colección y nuestros públicos, pues uno de los objetivos del Museo de la Ciudad es crear diversos espacios de interpretación que den paso a una construcción colectiva de conocimientos, valores y afectos sobre la memoria histórica de Quito. El Museo garantiza la participación ciudadana y la vinculación de públicos bajo programas de educación e interpretación, que consolidan una visión clara de nuestro patrimonio material e inmaterial.

Palabras Clave: Coleccionismo, patrimonio, Modernidad, Arquitectura-Quito, Arquitectos

El Museo de la Ciudad es un lugar que propicia la construcción colectiva de conocimientos, valores y afectos sobre la memoria histórica de Quito. Pretende ser un "museo vivo" sintonizado con la dinámica de la sociedad quiteña, a través de la puesta en escena de exposiciones temporales, con una propuesta educativa participativa para la generación de experiencias significativas y con una museografía ideal para diversos públicos, en cada una de ellas. Es decir, en su accionar el Museo garantiza la participación ciudadana y la vinculación de públicos a través de programas de educación e interpretación que consolidan una acción constructivista entre el Museo y sus beneficiarios.

El 22 de octubre de 2002, el Museo de la Ciudad recibió del Municipio del Distrito Metropolitano de Quito, la "*Colección¹ de obras de arquitectura y proyectos de los arquitectos Lorenzo Durini y Francisco Durini*", compuesta por 1.300 documentos entre: dibujos, fotografías, negativos fotográficos y documentos. Gracias a la colaboración de la Embajada de los Estados Unidos de Norteamérica y a la participación de profesionales en restauración del Archivo Histórico Alfredo Pareja Diezcanseco del Ministerio de Relaciones Exteriores, Comercio e Integración del Ecuador y del Centro Cultural Metropolitano de Quito, se llevó a cabo un proyecto de conservación de aproximadamente el 80% del total de bienes que forman parte de esta Colección. Cabe mencionar que todos los bienes que pasaron por este proceso, fueron seleccionados con la idea de que formen parte de una exposición.

Es así que el Museo de la Ciudad llevó a cabo una investigación para poner en escena esta muestra con la finalidad de sacar a la luz, el trabajo de los hermanos Francisco y Lorenzo Durini Vasalli y los hijos de Lorenzo, Francisco y Pedro Durini Cáceres, en el campo de la arquitectura, la escultura monumental y la escultura funeraria en la ciudad de Quito. El producto de esta investigación tuvo por objeto no sólo profundizar en el

conocimiento que sobre la colección tenía el Museo, sino sobre todo, divulgarla y darla a conocer a través de la exposición temporal “Los Durini; Artífices del Rostro Moderno de Quito (finales del siglo XIX e inicios del XX)”, que al ser de corta duración, nos permitió maximizar el uso de los recursos disponibles tanto museológicos como museográficos, factor que estimuló el interés de los distintos sectores del público con la puesta en escena de una nueva propuesta para mirar, percibir y significar la ciudad.



*s/a., Lorenzo y Francisco Durini
Vasalli, s/l., s. XIX, Colección Museo
de la Ciudad, Fotografía en papel.*

Esta idea se basó en la necesidad de sacar a luz todos esos recuerdos que muchas veces están escondidos en las entrañas de los objetos atesorados por las “memorias familiares”, que luego han pasado a formar

parte de las colecciones de los museos. En este sentido, es deber de toda institución revalorizar a cada uno de los bienes como patrimonio material de la nación y también a su universo en general, es decir a la “colección” como tal. Por esta razón, la puesta en escena de esta exposición propició una aproximación emotiva a estos objetos que encierran varios misterios, y que con el desarrollo de la investigación se convirtieron en valiosos datos que alimentaron nuestra memoria histórica local.

Es importante tener en cuenta que las colecciones son parte de un proceso de “atesoramiento” de objetos que en algunas ocasiones tiene una carga emocional y otras simplemente el afán de recopilación. La colección Durini es un ejemplo del primer caso, pues gracias al interés y preocupación de Pedro Durini por resguardar los documentos, planos, fotografías, acuarelas y demás objetos que pertenecieron a su padre y abuelo, logró conformar esta colección que constituye un verdadero “patrimonio material” que enriquece la historia de la ciudad, y al mismo tiempo, por todas las particularidades que la envuelven, abre diferentes posibilidades en el campo de la investigación de la historia urbana, historia de la arquitectura, historia del arte, historia de los migrantes, historia cultural, historia social, etc.

Es necesario mencionar que en el Museo de la Ciudad la mayor parte de objetos exhibidos en las salas permanentes son facsimilares o reproducciones, y muy pocos son bienes son “auténticos”. Por esta razón la Colección Durini es de gran importancia para la Institución, ya que por una parte está conformada por “bienes originales”, y por otra, contiene valiosa información, no únicamente de la historia de la arquitectura de la ciudad de Quito, sino de América Latina, a finales del siglo XIX e inicios del XX.

Uno de los grandes obstáculos que enfrenté en la primera fase de la investigación, fue que la Colección no había sido registrada en su totalidad, por esta razón se planteó la necesidad de formular un proyecto de

catalogación² de cada uno de los bienes, ya que es de interés del Museo, recopilar toda la información y administrarla de manera eficiente, con el fin de satisfacer las necesidades de nuestros usuarios, sean éstos curadores, investigadores o público en general. Para afianzar esta idea, cito uno de los preceptos fundamentales de Peter Schmidt al referirse al manejo de las colecciones:

Para que cualquier colección de museo pueda aprovecharse en forma ordenada en un estudio, debe de contar con su catálogo y documentación correspondiente, no es suficiente un sencillo inventario o registro numérico de los objeto... un verdadero catálogo operante debe rescatar toda la información relacionada con las piezas, así como establecer, al mismo tiempo, la conexión con los demás archivos científicos y publicaciones al respecto. Debe estar suficientemente abierto para permitir agregarle más información al momento en que se haga accesible, o hasta cambiar información e interpretación que resulte superada por nuevas investigaciones.”³

En cuanto al contenido general, la Exposición quiso reflejar cómo la obra de una familia de arquitectos, artistas, escultores y empresarios, puede convertirse en un pretexto para dirigir nuestra mirada hacia la vida en la ciudad y hablar sobre la historia cultural de la urbe. Cómo éstos suizo-italianos se convirtieron en elementos de análisis para entender de más cerca el trabajo realizado por los arquitectos en Quito a finales del siglo XIX e inicios del XX, período de grandes cambios que llevaron a una transformación en el “rostro urbano” de la ciudad. Para el efecto, la investigación se sustentó fundamentalmente en el corpus documental que descansa en los acervos del Museo de la Ciudad, que conforman la “Colección Durini”, es decir mi análisis se

centró en las creaciones estéticas-arquitectónicas de los suizo-italianos Durini, quienes a través de su visión creativa con tintes modernistas traída desde Europa, marcaron una etapa de transición importante dentro del espectro de la ciudad de Quito.

Fue a través de las imágenes fotográficas, de la vida privada de la familia Durini, de su concepción estética dentro de su accionar en la arquitectura y del paisaje modernizante de la ciudad y el país en general, gracias a la presencia de nuevas tecnologías (comunicación, servicios públicos, visualidad, transporte, etc.), que propicié un acercamiento a la historia cultural de esta ciudad que intentaba emular a las grandes capitales europeas, generando espacios públicos y privados propios de las ciudades cosmopolitas de esa época.

Para ello contextualicé temporalmente cada uno de los bienes que fueron exhibidos, a través de la selección de algunos objetos que se encuentran en la Reserva del Museo o que forman parte de otras colecciones tanto públicas como privadas, que nos remitieron a esa época. Definí a estos objetos como "iconos de la modernidad" que representan el adelanto o aparecimiento de nuevas "tecnologías" (luz eléctrica, agua potable, ferrocarril, tranvía, automóvil, cine, fotografía, radio, etc.), que transformaron la manera de percibir el mundo material. Pretendía que el público se sienta vinculado de alguna manera a estos objetos y en cierta medida lleguen a reconocerse en ellos, es decir se constituyan en verdaderos "dispositivos de la memoria". Aquí caben las reflexiones hechas por Américo Castilla, quien fue Director Nacional de Patrimonio y Museos de Argentina (2003-2007):

La accesibilidad no sólo se refiere a la captación de una mayor y más diversa cantidad de visitantes sino a que dichos visitantes puedan acceder a los contenidos del museo mediante una experiencia de

real enriquecimiento y satisfacción de la curiosidad. Para tal fin, el museo necesita ser pensado como un espacio de construcción de ciudadanía. Un foro o lugar de conversación, encuentro e intercambio, de socialización y negociación de identidades, una puerta hacia la investigación y la inspiración de nuevas ideas. Las exposiciones actuales buscan revertir la unidireccionalidad del mensaje del museo incorporando las interpretaciones y opiniones del público que las visita. De este modo, el museo se convierte en un lugar donde se proponen lecturas, interpretaciones o visiones sin evadir la controversia.⁴

Es en este punto, en el que mi labor como investigadora-curadora, jugó un papel trascendental para la consolidación de este proyecto, pues considero que es indispensable que toda exposición parta de una investigación que refleje un marco teórico bien estructurado y que todas las interrogantes alrededor del tema analizado sean sustentadas con una adecuada aproximación de las fuentes, sean éstas documentales, bibliográficas o audiovisuales, artísticas, fotográficas etc., muchas de ellas posibles objetos museográficos a ser utilizados en la exposición.

Pero cuán necesario es que todo proyecto tenga finalmente una lectura multidisciplinaria, es decir, que sea socializado internamente, para ser analizado, criticado -o muchas veces replanteado-, por todas las áreas especializadas que conforman el Museo (Museología educativa, Museografía, Comunicación, Coordinación técnica, Equipo de limpieza y de Seguridad), para que la puesta en escena de una exposición, sea de pleno conocimiento del público interno (empleados de la institución), y que llegue a cautivar a todos los públicos, para quienes cada área del Museo trabaja día a día. Puedo resumir esta idea tomando como referencia el

Código de Deontología del ICOM para los Museos los Numerales 1 y 3:

*1: Los museos garantizan la protección, documentación y promoción del patrimonio natural y cultural de la humanidad. Principio. Los museos son responsables del patrimonio natural y cultural, material e inmaterial. La primera obligación de los órganos rectores y de todos los interesados por la orientación estratégica de la supervisión de los museos es proteger y promover ese patrimonio, así como los recursos humanos, físicos y financieros disponibles a tal efecto.*⁵

*3.1: TESTIMONIOS ESENCIALES: Las colecciones en su calidad de testimonios primordiales. La política de colecciones de un museo debe indicar claramente la importancia de éstas, en su calidad de testimonios primordiales. Asimismo se debe velar por que no sean solamente las tendencias intelectuales del momento o las costumbres actuales del museo las que dicten esa importancia.*⁶

Debemos recordar que el éxito de nuestros productos culturales se refleja en la acogida de éstos por parte de los distintos públicos, la misma que depende en un alto porcentaje, de cuán claros estamos del compromiso que tenemos al ser profesionales que generamos recursos en base a discursos reales que fortalecen nuestras identidades –y a esta palabra también la escribo en plural-, porque como lo enfatiza Ana Rosas:

*No se trata pues de simplificar o espectacularizar los recursos museográficos para hacer más rentable la institución, sino de atraer y atender a la mayor diversidad posible de públicos, reconociendo que el objetivo principal es el combatir a la inequidad en el acceso a la cultura.*⁷

En su accionar el Museo de la Ciudad garantiza la participación ciudadana y la vinculación de públicos bajo programas de educación e interpretación, que consolidan una acción constructivista entre el Museo y sus beneficiarios. Al fundamentarse en un modelo constructivista, plantea que la puesta en escena de las diferentes exposiciones y de las actividades educativas en general, reflejen contenidos encaminados a que el visitante construya desde su mirada, experiencia, vivencia, percepción, desde su propia interpretación, todo lo que en los espacios del Museo se muestra. Es así que el guion museológico y museográfico de esta exposición contempló una investigación y curaduría comprometida con los públicos que asiduamente nos visitan, lo que implicó un despliegue innovador de recursos en el espacio de exhibición que los invitaba a ser los "creadores" de la muestra.

El Museo constituye un laboratorio que encierra una serie de dispositivos (objetos reales) que al ser percibidos por los sentidos, despiertan o activan en cada uno de nosotros una serie de sensaciones que se traducen en recuerdos, los mismos que develan pasajes de vida, pública o privada, por lo tanto, el objetivo fundamental del museo no es recuperar una memoria abstracta sino una historia viva vinculada a personas y grupos sociales concretos, muchas veces invisibles a la mirada indiferente de la historia oficial. Es decir, en estos ejercicios de encuentro -que se propician en el museo-, entre el visitante y el objeto emergen de las memorias individuales, datos y testimonios que ratifican o muchas veces desmienten la verdad sacralizada por la historia tradicional. De ahí la necesidad de un re-conocimiento que implique revisar lo hasta ahora dado como "verdad histórica" a través de una nueva mirada a esa memoria viva y latente.

Pero este tipo de análisis de la memoria está indisolublemente vinculado al análisis de la identidad, somos lo que recordamos y el recuerdo es el eje

conductor a través del cual nos reconstruimos tanto individual como colectivamente. Dentro de este contexto aparece la idea de los objetos como “patrimonio”, y las perspectivas patrimoniales seleccionan elementos de la cultura en función de la identidad de los pueblos. Por esta razón, la memoria juega un papel central, pues es a través de ella que los elementos culturales son recreados en “bienes patrimoniales”, al mismo tiempo que esos bienes activan la memoria. Este complejo sistema de interrelaciones entre sujeto, objeto y memoria, que se generan en el espacio del museo, provocan interrogantes que giran en torno de lo público y lo privado, de lo colectivo e individual, de lo masculino y lo femenino, de lo espectacular y lo íntimo; es decir no hay quien pueda con la irreductible opacidad del “objeto”, por más que se desee dejar atrás una historia social colectiva, para atravesar el umbral hacia una “historia de los individuos”, de sus representaciones, de sus emociones, de su intimidad, de su cotidianidad, ya que al margen de todas las anécdotas, la historia de la vida privada es también la historia política de lo cotidiano.

A continuación el esquema general de la exposición a la que hago referencia y en la que el planteamiento presentó a la Colección Durini, más que como una recopilación de planos arquitectónicos y fotografías de ciudad, contextualizándola bajo la mirada de la historia cultural de la ciudad.

“LOS DURINI: ARTÍFICES DEL ROSTRO MODERNO DE QUITO”

Concepto rector - curaduría: Mi enfoque trató de ir más allá de una descripción general sobre la "modernidad" que vivió Quito desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, pues busqué incorporar en mi análisis un enfoque conceptual que nos permita visualizar

la dinámica existente entre los niveles material y simbólico de la vida social de la ciudad, en un momento histórico en el que se generaron grandes transformaciones debido al paulatino crecimiento espacial de la urbe; al constante incremento poblacional que propició un considerable dinamismo en la conformación del componente humano local; y sobre todo, a la constante actividad en el campo de las obras públicas que generó un cambio radical del “rostro” de Quito.

Esta lectura se enfoca en los ámbitos social, cultural, económico y urbanístico de Quito entre 1890-1930, en una época en la que, si bien se intentaba dar un *rostro moderno* a la ciudad, se mantenían relaciones de jerarquía entre los grupos sociales, con un evidente rezago colonial. La presencia de arquitectos extranjeros, como los suizo-italianos Durini, aportaron con las nuevas visiones sobre progreso y civilización, al incorporar estilos europeos en la arquitectura de Quito.

Estructura de contenidos:

1. Aires de modernidad en una ciudad de los Andes

Introducción: Los Durini en Quito

Idea fuerza: Desde finales del siglo XIX hasta mediados del XX, Quito vivió la llegada de las ideas de modernidad, la presencia de los arquitectos Durini influyó en esta nueva forma de concebir las relaciones sociales, económicas y culturales, lo que dio a la ciudad un rostro moderno, mezclado con las antiguas relaciones socioeconómicas de la colonia.

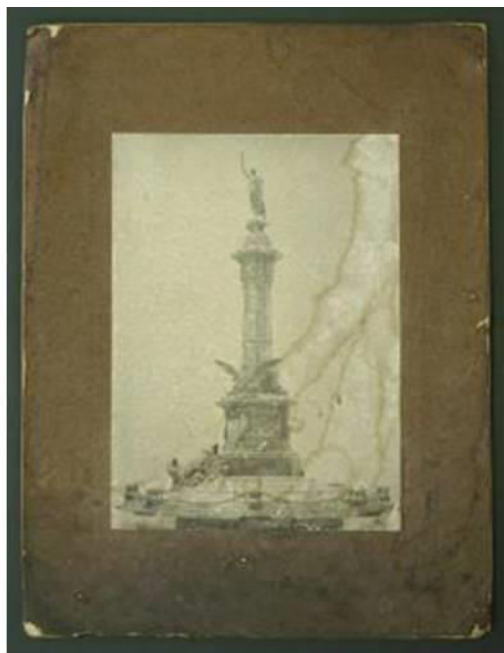
2. Bajo la mirada de una mujer llamada “Libertad” – plazas, monumentos y conmemoraciones

2.1. Formas públicas de representación de la Patria

2.2. El Primer Centenario de la Independencia abre las puertas al Nuevo Siglo

Idea fuerza: Ecuador como una Nación en construcción requiere de la formación de identidad a través de símbolos y representaciones que agrupen a toda la población. Como ejecutores de estas obras los Durini, tuvieron un papel decisivo.

Monumento a los Héroes de la Independencia: En 1888 se contrató al artista italiano Juan Bautista Minghetti para la elaboración del diseño preliminar del monumento a los Héroes de la Independencia. Este diseño sirvió de base para su replanteamiento por parte de los posibles ejecutores del monumento en el que participaron gran cantidad de escultores franceses. Sin embargo, Lorenzo Durini Vasalli trabajó arduamente con los artistas italianos Adriático Froli, Pietro Lippi, Anacleto Ciria y encomendó a su hijo Francisco el rediseño del monumento, de modo que a nombre de L. Durini & Hijos presentó la propuesta que fue elegida por el Comité del 10 de Agosto. Los trabajos se iniciaron en 1904 y se concluyeron en 1906 para ser inaugurada el 10 de agosto en presencia del entonces Presidente de la República General Eloy Alfaro.



s/a., *Maqueta del Monumento a los Próceres de la Independencia de 1809*, s/l., ca. 1905, Colección Museo de la Ciudad. Fotografía en papel, 34,3x26,2cm.



s/a., *Estatua de la Libertad en yeso del Monumento a los Próceres de la Independencia de 1809*, s/l., ca. 1905, Colección Museo de la Ciudad. Fotografía en papel, 35,4x25,4cm.

Fotografía de la estatua de la libertad fundida en Italia antes de ser embarcada⁸. Las piezas del monumento a la Independencia fueron realizadas en Italia por los artistas Adriático Froli, Pietro Lippi, Anacleto Cirila. Las fotografías de los diseños en barro fueron enviados a Ecuador para su aprobación y posterior fundición en Italia. Más tarde éstas fueron embarcadas para traerlas al puerto de Guayaquil y a Quito en ferrocarril para luego ser ensambladas. En algunas ocasiones el transporte de las piezas retrasó los trabajos de construcción del Monumento. La estatua fue la última pieza que arribó a

Quito en 1906, año en el que se llevó a cabo la inauguración del Monumento.



s/a., Plafón en yeso de la escena de la masacre del 2 de Agosto de 1810, antes de la fundición en bronce, que forma parte del Monumento al 10 de Agosto, s/l., ca. 1904, Colección Museo de la Ciudad. Fotografía sobre papel, 11,1x15cm.

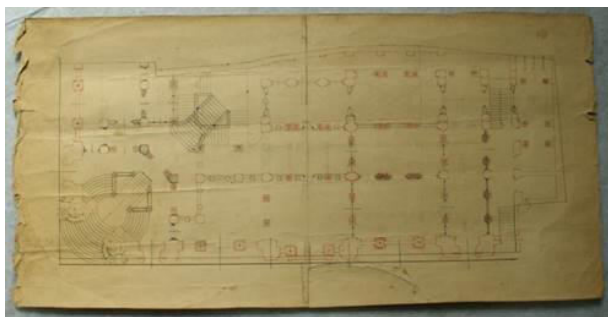
Fotografía del plafón del Monumento al 10 de Agosto, el dibujo fue realizado por Francisco Durini vaciado en yeso. Se observa en el centro de la composición a Quiroga, uno de los próceres que fue asesinado el 2 de Agosto de 1809. Las placas metálicas que muestran las escenas históricas de la independencia fueron diseñadas y fundidas por el escultor italiano Adriático Froli.

3. La transformación del rostro de Quito

3.1. El comercio, las finanzas y sus edificaciones

3.2. Del zaguán al escaparate

Idea fuerza: La ciudad intenta presentar una imagen de “progreso” con la construcción de edificios y espacio monumentales, pero se mantenían las relaciones de jerarquía entre los grupos sociales.



Atribuido a Francisco Durini, *Banco del Pichincha*, Quito, s. XX, Colección Museo de la Ciudad. Plano, tintas negra y roja, y lápiz sobre cartulina, 60,9 x 30 cm.



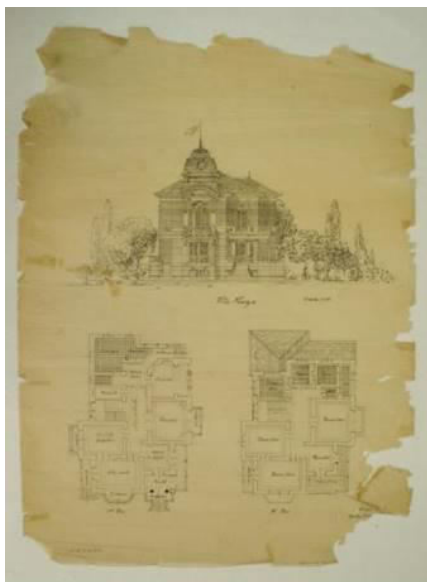
s/a., *Banco Central del Ecuador en construcción*, Quito, ca. 1922, Colección Museo de la Ciudad. Fotografía en papel, 38x25,8cm.

Banco del Pichincha: En 1916 Francisco Durini Cáceres desarrolló un anteproyecto para el edificio del Banco del Pichincha en estilo neoclásico, al que hizo algunas modificaciones para ser aprobado en 1921. En 1922 se inauguró el inmueble del Banco del Pichincha, que en 1927 pasó a ser sede del Banco Central de Ecuador, manteniéndose hasta la actualidad como propiedad del mencionado banco.

4. Las villas y las ciudadelas se apoderan del espacio

4.1. Nuevos estilos de vivienda y uso del espacio

4.2. Los Durini – su historia de vida



Francisco Durini Cáceres, *Villa Maruja*, Quito, ca. 1923, Colección Museo de la Ciudad. Tinta sobre papel calco, 74,5 x 52,7 cm.

Idea fuerza: Poco a poco el Centro de la ciudad dejó de ser una zona de vivienda, surgió la dinámica divisoria de Quito, el norte para los grupos pudientes y el sur para los obreros y empleados. Dentro de esta nueva forma de uso del espacio, los arquitectos Durini participaron como idearios de la nueva arquitectura de zonas del norte de la ciudad.

5. Exaltación escultórica de la “Bella muerte”

6.



s/a., *Cinco estatuas*, s/l., s. XX, Colección Museo de la Ciudad. Acuarela y tinta sobre cartulina, 38x71,2cm.

Idea fuerza: Los Durini diseñaron varios mausoleos para familias aristócratas de la ciudad que invitaban a la contemplación estética de la muerta a través de bellas esculturas tallada por artistas extranjeros, generalmente italianos.

7. Del baúl de los recuerdos a la exposición en el museo

Idea fuerza: Varios años han transcurrido desde que la colección Durini llegó al Museo de la Ciudad, en este tiempo hubo un enorme esfuerzo por conservar, restaurar e investigar esta colección que finalmente se plasma en una exposición en el museo.



Maggi Boada, Técnica en restauración lavando un plano arquitectónico, dentro del proyecto de restauración en el Taller del Centro Cultural Metropolitano de la ciudad de Quito, 2010

Video sobre la colección Durini, de máximo 6 minutos de duración, que, por un lado, aproxime al visitante a los objetos de dicha colección, entendidos como patrimonio material con una profunda carga emocional, y por otro, evidencie el trabajo silencioso y muchas veces anónimo de los catalogadores, conservadores, restauradores e investigadores que han hecho posible la puesta en escena de estos bienes en la exposición.

Notas

¹ Definiremos a este acervo como "colección" ya que tiene el carácter de privado pues llegó al Museo de la Ciudad por medio de una donación.

² Catalogar es el acto de clasificar metódicamente y usualmente con una descripción detallada, a menudo es una responsabilidad el Curador.

³ Schmidt, Peter, "Catálogo y documentación de bienes culturales como base para la investigación: el ejemplo del Museo de Antropología de Mérida, Yucatán", en: *Memorias del Simposio patrimonio, museos y participación social, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica*, México, 1990, pg. 237.

⁴ Castilla, Américo, "Una política cultural para los museos en la Argentina", Argentina, Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe. Trabajos, publicaciones y notas de asesoramiento, 2003, pg. 2.

⁵ ICOM-UNESCO, *Código de deontología del ICOM para los museos*, Buenos Aires, 2006.

⁶ Ibid.

⁷ Rosas Mantecón, Ana María, "Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México", *Anais do Museu Paulista*, Sao Paulo, N. Ser. V. 13, n 2., jul-dic, 2005, pg. 254.

⁸ Las fotografías que ilustran este trabajo son tomadas las fichas de inventario de la Colección Durini del Museo de la Ciudad.

Bibliografía

Castilla, Américo, *Una política cultural para los museos en la Argentina*, Argentina, Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe. Trabajos, publicaciones y notas de asesoramiento, 2003.

ICOM-UNESCO, *Código de deontología del ICOM para los museos*, Buenos Aires, 2006.

Navas Guzmán, Carolina y Betty Salazar Ponce, *Guion museológico educativo "Los Durini: Artífices del rostro moderno de Quito"*, Quito, Museo de la Ciudad, Área de Museología Educativa, 2012.

- Rosas Mantecón, Ana María, "Usos y desusos del patrimonio cultural: retos para la inclusión social en la ciudad de México", *Anais do Museo Paulista*, Sao Paulo, N. Ser. V. 13, n 2, jul-dic, 2005.
- Schmidt, Peter, "Catálogo y documentación de bienes culturales como base para la investigación: el ejemplo del Museo de Antropología de Mérida, Yucatán", en: *Memorias del Simposio patrimonio, museos y participación social*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, Colección Científica, México, 1990.

Tema 3

Museología e Innovación, impacto sobre los museos

Comunicação em museus e as relações interativas propostas pelo uso de tecnologias da informação e comunicação (TIC's)

Tatiane Lima Giacomini¹

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro - UNIRIO.
tatianegiacomini@gmail.com

RESUMEN

Este artículo trata de examen teórico de las diferentes escuelas de pensamiento que discuten la comunicación en los museos, con énfasis específico en el proceso de introducción de nuevas tecnologías de información y comunicación en exposiciones. El texto pone en evidencia la dimensión educativa y los aspectos comunicacionales involucrados en las relaciones interactivas propuestas por las nuevas tecnologías, además señala el potencial de las TIC's para la mediación y la contribución en el proceso de aprendizaje de los visitantes. Busca llamar la atención para la utilización de las herramientas tecnológicas con el objetivo de estimular y desarrollar la capacidad crítica y creativa del individuo. Propone el entendimiento de la institución museológica como un ambiente mutable y capaz de promover, a través de las exposiciones, cambios cognitivos y establecer relaciones afectivas con su público.

Palabras Clave: Exposiciones museológicas; comunicación; dimensión educativa; público; tecnologías de la información y de la comunicación; interacción en museo.

RESUMO

Este artigo faz um levantamento teórico sobre as diferentes correntes de pensamento que discutem a comunicação nos museus, tendo como foco específico o processo de introdução de novas tecnologias de informação e comunicação em exposições. O texto evidencia a dimensão educativa e os aspectos comunicacionais envolvidos nas relações interativas propostas pelas novas tecnologias, além de destacar o potencial das TIC's para a mediação e contribuição no processo de aprendizado dos visitantes. Chama a atenção para a utilização das ferramentas tecnológicas com o objetivo de estimular e desenvolver a capacidade crítica e criativa do indivíduo. Propõe o entendimento da instituição museológica como um ambiente mutável e capaz de promover, através das exposições, mudanças cognitivas e estabelecer relações afetivas com o seu público.

Palavras-chave: Exposições museológicas; comunicação; dimensão educativa; público; tecnologias da informação e comunicação; interação em museu.

ABSTRACT

This paper studies a theoretical survey of the different schools of thought that approach communication in museum, taking focusing specifically on the introductory process of new information and communication technologies on exhibitions. The document highlights educational dimension and the aspects of TIC's to showcase and contribute in visitor's learning process. It brings attention to the using of technologic tools with the main goal of stimulate and develop the person's critical and creative capacities, due to museums' interactive system. It also proposes a better understanding of museum institution as an ever changing environment capable of using the display to promote cognitive changes and establish affective relations with the public.

Keywords: museum displays, communication, educational dimension, public, information and communication technologies, museum interaction.

O presente artigo aborda a evolução das correntes de pensamento que discutiram a comunicação na Museologia a partir de uma revisão teórica dos principais autores e conceitos relacionados a essa temática. Para tal, o trabalho tem como foco a experiência comunicacional proporcionada pelos museus e suas interpretações teóricas com ênfase nas questões que envolvem o uso da tecnologia como ferramenta de

mediação capaz de estimular e promover a interatividade e o aprendizado do visitante.

A trajetória dos museus pode ser analisada a partir de pontuais transformações que acompanharam as mudanças sociais e culturais ocorridas ao longo do tempo. Desde os primeiros gabinetes de curiosidade até os museus contemporâneos podemos perceber uma constante evolução do próprio entendimento do que seria um museu e do debate sobre suas funções e implicações na sociedade. Podemos destacar alguns momentos históricos como o Renascimento, a Revolução Francesa e até mesmo, mais recentemente, a Globalização como marcos que influenciaram a maneira como os museus são percebidos, seja de acordo com a época em que estão inseridos ou o contexto ao seu redor.

Sendo assim, a reflexão sobre a função e o impacto que os museus possuem foi, gradativamente, tornando-se importante no cenário mundial diante da percepção de que esses locais não eram estáticos ou apenas guardiões de um determinado “tesouro”.

Os museus, inicialmente caracterizados pela sua utilização como instrumento de veiculação de uma mensagem “oficial” ou como representação de domínio por parte daqueles que eram considerados soberanos possuem o exibicionismo e o gosto pela arte de colecionar como principal característica desde o seu surgimento, em uma época em que o simples ato de reunir e exibir determinados objetos raros, mesmo que ainda em um contexto restrito a uma pequena parcela da população, também significava prestígio social como retrata Alves (2010, p.2):

A prática de reunir obras de arte em um determinado local e fazê-las disponíveis ao público data do fim da Idade Média. A iniciativa abria ao acesso de um determinado grupo de pessoas os espaços destinados às coleções de arte dos

imperadores, espaços chamados hoje, por convenção, de gabinetes de curiosidade.

Havia, no entanto, uma organização lógica e objetiva na maneira como essas coleções eram ordenadas conforme critérios individuais dos proprietários dessas coleções. A estrutura inicial caracterizada nos séculos XVI e XVII pelos “gabinetes de curiosidades” ou “câmara das maravilhas” era potencializada pelo gosto por raridades, pelo fascínio da descoberta e pela quantidade de objetos que eram expostos cobrindo as paredes, muitas vezes, do chão ao teto do ambiente. O que ocorria era uma tentativa de reproduzir um mundo particular nesses espaços através de uma significativa variedade de representações do conhecimento humano, seja de origem artística, natural ou histórica.

Sendo assim, a ostentação e o acúmulo desses objetos eram considerados por muitos, símbolos de riqueza. A organização original do museu segundo Roque (1990), não permitia o levantamento de questionamentos e estava baseada na aglomeração de objetos resultantes de aventuras exploratórias, sem qualquer preocupação estética ou necessariamente educacional.

No século XVI, o Renascimento trouxe um pensamento influenciado pelo gosto clássico e, com isso, a preocupação em obter novas obras de arte e réplicas de esculturas fez com que as cortes e famílias mais abastadas procurassem utilizar os corredores dos palácios para expor suas posses.

As coleções privadas referentes às famílias com prestígio social representaram um novo movimento em busca do aprendizado de técnicas com o intuito de transmitir o conhecimento aos artistas da época que possuíam o privilégio de entrar nesses espaços e que, conseqüentemente, promoviam o desenvolvimento das coleções existentes.

Segundo Gonçalves (2004), a cultura da curiosidade foi perdendo sua força aos poucos, sendo substituída no século XVII pela especialização das coleções. Nesse momento, portanto, inicia-se uma nova percepção sobre a maneira como os acervos estavam sendo formados, além de uma tentativa de organizá-los a partir de uma nova perspectiva e de acordo com suas características específicas.

O arquiteto Kiefer (2000, p.12) destaca que:

[...] são as coleções reais ou privadas, como a reunida no palácio dos Médici, formadas a partir da Renascença, que vão constituir o núcleo inicial dos museus nacionais no século XVIII.

É também nesse período que temos a criação da noção de “galeria”³ que influenciaria na maneira como as coleções seriam organizadas posteriormente, além da criação do primeiro museu privado da Europa localizado no palácio dos Médici, também em Florença, Itália.

Com a Revolução Francesa, no século XVIII, os acervos que até então pertenciam à aristocracia tornaram-se públicos com o objetivo de salvaguardar riquezas, além de serem percebidos como espaços de importância para a Nação. Sendo assim, podemos identificar alguns pontos importantes a considerar nessa transformação, além de analisar alguns conceitos que denotam a origem do afastamento dos museus da sociedade.

Segundo Cury (2005), a ideia de um museu público criado a partir de coleções privadas traz, intrinsecamente em seu propósito, a questão dos valores atribuídos pelos donos das coleções, onde a possibilidade de acesso ao acervo não significava, necessariamente, uma democratização do conteúdo exposto, pois o caráter restrito permanecia basicamente o mesmo.

Além disso, a institucionalização dos primeiros museus públicos e a identificação desses ambientes

como locais de conservação de obras de importância nacional também trouxe uma carga de sentido que estava entrelaçada ao pensamento que era considerado a base política e social daquela época.

Em busca da construção de uma identidade nacional por meio do patrimônio abrigado nos museus temos também a utilização de um discurso pré-determinado à população que, ao avistar os suntuosos palácios e ter o conhecimento de que ali estavam guardadas relíquias de importância histórica e cultural, cujo acesso tornara-se público, consequentemente passariam a se sentir integrados ao sentimento nacionalista presente naquele momento.

A percepção do museu como um espaço sagrado onde o discurso era previamente construído a partir de uma perspectiva que lidava com os valores de uma parcela da sociedade colaborou na manutenção de um pensamento em que o museu era entendido como um templo que deveria ser apreciado pela grandiosidade de sua arquitetura ou reverenciado pela raridade de suas coleções. Além disso, o chamado “museu palácio” estava fisicamente estruturado como um amontoado de salas e depósitos, o que dificultava a comunicação com o público (KIEFER, 2000).

Ainda segundo Kiefer (2000), o questionamento a essas instituições por parte das vanguardas do início do século XX era traduzido a partir de uma crítica ao conservadorismo desses ambientes como locais para abrigo de uma arte oficial. Além disso, indicava o aspecto cansativo e meramente instrutivo que as instituições proporcionavam.

De acordo com Roque (1990), após todas as transformações ocorridas ao longo do século XIX e as consequentes mudanças de pensamento e no modo de vida da população, de uma maneira geral, temos no século XX um indivíduo carente de referências culturais e históricas. Inicia-se, portanto, um período em que a necessidade do museu estabelecer relações com o

visitante e de promover conexões impulsionou a modificação da relação com seu acervo e do processo comunicacional que ocorria nessas instituições. Entretanto, conforme Desvallées e Mairesse (2010), até a segunda metade do século XX ainda estava muito presente a percepção de que o museu deveria ser um repositório para riquezas e que, eventualmente, esses objetos preservados deveriam ser colocados em exposição. Isso ocorria sem que houvesse uma intenção comunicacional clara ou que, necessariamente, estivesse relacionada a um público que receptaria determinada mensagem.

Somente na segunda metade do século XX, segundo Gonçalves (2004), a efervescência cultural que ocorreu desde o final da Segunda Guerra Mundial eclodiu, em 1968, em uma contestação global que ficou conhecida como “revolução romântica”, na qual os museus também foram alvo de discussão. Buscava-se, a partir disso, uma mudança no papel que as instituições museológicas possuíam perante a sociedade e na relação que era estabelecida com o público. Esse movimento questionava a utilização dos espaços sociais e criticava o conservadorismo encontrado nos museus, cujo papel como instrumento cultural não era representado de maneira adequada, pois eram percebidos como instituições eruditas que privilegiavam determinadas camadas da população. Ainda segundo Gonçalves, a conferência do ICOM⁴ de Paris e Grenoble, em 1971 trouxe como reflexo dessas provocações, a discussão de que o Museu deveria estar a serviço do homem da atualidade e do futuro.

Outro momento identificado como referencial para a transformação no século XX envolve a declaração de Santiago⁵ realizada no Chile, em 1972. Nesse encontro, entre muitos outros assuntos que foram discutidos, podemos destacar duas importantes questões para o âmbito comunicacional dos museus. A primeira apresenta uma sugestão de que “as técnicas museográficas

tradicionais deveriam ser modernizadas para estabelecer melhor a comunicação entre o objeto e o visitante” (Declaração de Santiago, 1972). Sendo assim, há uma preocupação em tornar as exposições mais adequadas as necessidades do público visando estabelecer novas relações e propor mudanças em seu formato.

A segunda questão evidencia a educação como parte integrante do contexto museológico, onde a função de ensino dos museus deve ser cumprida, permitindo que os resultados produzidos avancassem além dos muros das instituições, englobando a comunidade ao seu redor e refletindo na sociedade.

No que tange a mudança no caráter conservador elitista para um ambiente de cultura de massa, Huyssen (*apud* CARVALHO 1998, p.16) destaca:

[...] talvez pela primeira vez na história das vanguardas, o museu, no seu sentido mais abrangente, se torna a menina dos olhos da família das instituições culturais. Seu papel como um local conservador elitista ou como um bastião da tradição da alta cultura dá lugar ao museu como cultura de massa, ou seja, como um espaço de mise-en-scène (sic) espetaculares (sic) e de exuberância operística.

Ao afirmar que o museu tornara-se a “menina dos olhos da família das instituições culturais” o autor destaca à instituição museológica o papel de centro de referência cultural, pois, ao abandonar gradativamente o seu caráter conservador e elitista e absorver a cultura de massa passa também a promover o acesso a um público cada vez mais diversificado e amplo.

Segundo Scheiner (2003), a partir dos anos 90 o museu passa a ser percebido como um evento. Sendo assim, a questão espacial ou a forma como a exposição se estrutura atuará como cenário ou acessório para aquilo que realmente une o momento, a exposição e o

visitante. A ligação que cada indivíduo estabelecerá será única e fará parte do plano intangível que será criado durante o encontro entre o ambiente e o visitante, ocorrendo de maneira personalizada de acordo com cada indivíduo. Será esse instante relacional que determinará que o público apreenda informações, se emocione, vivencie a experiência e reflita diante do que foi exposto. O museu, portanto, abandona seu caráter de ser apenas um espaço para a preservação, pesquisa e exposição de objetos relacionados à memória de um determinado grupo e torna-se potencialmente um instrumento para mudança social e educação dos indivíduos.

Corroborando essa nova visão, em 1992, a declaração de Caracas confirma a existência de uma nova consciência museológica capaz de aproximar o museu de seu público. Esse pensamento pretendia enfatizar o potencial comunicacional do museu, além de caracterizá-lo como um local de constante troca cultural entre emissores e receptores que contribuiria para o desenvolvimento social dos indivíduos e, conseqüentemente, evitaria a imposição de discursos e sentidos pré-determinados, estimulando assim o potencial cognitivo do visitante.

Nesse contexto, Primo (1999, p.26) destaca que:

O museu passa a atuar independentemente da sua tipologia e do seu acervo como um canal de comunicação e reforça-se como interventor social; redefinem-se novas práticas museográficas que visam uma maior eficácia da ação museológica.

Ao afirmar a existência de uma necessidade de diálogo entre os museus e seu público, a declaração de Caracas (1992) potencializou o esforço de buscar novas ferramentas que permitissem ultrapassar o contexto inicialmente encontrado nas exposições. Ou seja, que promovessem o pensamento crítico ao invés da simples absorção de informação.

A nova percepção de que as instituições podem estar em constante adaptação à realidade em que se encontram mostra que esses espaços acompanharam as mudanças sociais, políticas e culturais de cada época, adquirindo novos formatos e utilizando-se de diferentes ferramentas para cumprir sua missão e objetivos. No mundo globalizado e dinâmico do final do século XX e início do século XXI, onde o “*boom*” informacional e a evolução da tecnologia transformaram a maneira como as pessoas se comunicam e vivem, os museus também sofreram o impacto dessas inovações ao absorver e utilizar novas ferramentas a seu favor, buscando cada vez mais atingir novos públicos, ampliar seu potencial comunicacional e educativo, além de repensar seu papel social.

As questões que envolvem a maneira como o visitante produz conhecimento e absorve a informação exposta nos museus e o próprio pensamento de que o público deve participar de maneira ativa nesse processo refletem uma transformação nas abordagens comunicacionais encontradas nos espaços museológicos, além das diferentes visões sobre o aspecto informacional que as exposições possuem.

No século XXI, os museus mostram-se ainda mais preocupados em promover conexões com aqueles que frequentam os ambientes museológicos. Com esse intuito, as instituições passaram a definir departamentos que envolvem as atividades voltadas para a comunicação e questões relacionadas às relações públicas, buscando assim atingir diversos públicos e atraí-los através de eventos, encontros e ações que vão além das perspectivas arquitetônicas da instituição e colocando o museu como parte integrante do calendário cultural das cidades (Carvalho, 1998). Além disso, as instituições que possuem a possibilidade de investir nesse setor também passaram a direcionar sua divulgação através da *internet*, cujo potencial de alcance a partir de sites e da utilização

de redes sociais como *twitter* e *facebook* ampliam e impulsionam o caráter comunicacional dos museus.

Percebidas como instrumentos de interação, as TIC's, tecnologias da informação e comunicação, podem ser colocadas em um grupo de funcionalidades que também é constituído pelas visitas guiadas ou os guias de áudio, por exemplo. Davallon (2010) exemplifica essa relação a partir do conceito de “ferramentas de interpretação”, ou de “mediação” que, ao serem inseridas na recepção expositiva resultam em novos significados e sentidos.

O público que frequenta as exposições e as instituições museológicas no século XXI procura, além de conhecimento, o lazer e a vivência de um momento atrativo repleto de novidades. Este aspecto característico da sociedade globalizada em que vivemos mostra que a abertura desses espaços a um público, muitas vezes considerado leigo, requer que os ambientes museológicos sejam locais que possibilitem novas experiências, aprendizado e também que sejam agradáveis, atraindo assim aqueles que, por ventura, não se sintam parte daquele mundo.

Segundo Scheiner (2003, p.3):

As teorias da comunicação, aplicadas ao campo da Museologia, permitiram uma nova percepção da função relacional do museu – que passou a ser visto como instância de diálogo com a sociedade.

Sendo assim, a interdisciplinaridade da Museologia, ao utilizar as teorias da comunicação para analisar suas relações, indica que atualmente a instituição museológica é percebida através de sua possibilidade de diálogo e interação.

Nesse contexto, o presente artigo destaca que a comunicação em exposições museológicas efetua-se a partir do momento em que o público é convidado a participar do processo, pois é ele quem dá significado e

sentido a tudo aquilo que é exposto e planejado pelos profissionais envolvidos na elaboração das exposições. Importantes referências que estudam a relação dos visitantes com as exposições, as autoras Cury (2005) e Hooper-Greenhill (1995) são categóricas ao afirmar que os museus existem devido à presença de seu público. Nota-se que a partir das ideias defendidas por Cury e Hooper-Greenhill, o visitante pode ser percebido como elemento fundamental ao cumprimento do papel social dos museus, tornando-se sujeito da experiência que será vivenciada no contexto museológico.

O público, entendido como sujeito do museu, pode ser analisado a partir de dois importantes referenciais: o da audiência e o do visitante individual. Devemos destacar o aspecto do visitante individual ao levarmos em consideração o fator da interação com a exposição e a maneira como a informação é processada nessa relação, entendendo que cada visita gera um impacto cognitivo e afetivo sobre o indivíduo através de padrões de comportamento diferenciados.

O reconhecimento da liberdade do receptor e de sua produtividade semiótica na decodificação das mensagens museológicas não deve ser um problema, que os profissionais de museu devam procurar controlar ou limitar, mas deve ser a razão e a necessidade de seu trabalho e de sua reflexão sobre ele. (Horta apud Carvalho, 1998, p. 37)

É a liberdade de significação e a pluralidade de sentidos produzida por cada visitante pontuados por Horta e também evidenciados por Cury que permitirão que as experiências, reflexões e quaisquer outros pensamentos críticos produzidos possam ser (re) absorvidos pelas instituições, garantindo assim um caráter cíclico ao processo comunicacional existente nos museus. Isto possibilita que cada visitante contribua de maneira significativa e única ao processo como um todo.

Por conseguinte, Scheiner (2003, p.2) caracteriza o processo relacional estabelecido entre o visitante e a experiência nos espaços expositivos a partir do verbo “degustar” e justifica:

Utilizo propositalmente esta metáfora para sugerir que toda exposição deveria ser ‘saboreada’ ponto a ponto, passo a passo, no tempo perceptual de cada indivíduo, possibilitando que todo o seu ser se impregnasse daquela experiência. É esta ‘impregnação dos sentidos’ que efetivamente mobiliza a emoção e desperta para a mudança.

Portanto, o sentido dado a esse conceito e a relação que a autora estabelece com a visita é a de que a experiência proporcionada para cada pessoa ocorre de maneira diferenciada. Assim como cada pessoa possui seus próprios interesses e gostos, afetando assim o seu paladar ao degustar uma determinada refeição, o aspecto cognitivo e afetivo resultante do encontro entre o público e o museu é peculiar, individual e está ligado as características emocionais e as experiências que cada visitante vivenciou ao longo da visita, antes dela e também posteriormente.

Cabe também utilizarmos aqui os conceitos de Falk e Dierking ilustrados por Almeida (2005, p.33) para pontuarmos a questão da experiência museológica:

Sendo assim, como destacou Scheiner e como podemos perceber através da ilustração acima, a experiência no âmbito museológico é construída através de um processo contínuo que leva em consideração o contexto pessoal, físico e sociocultural de cada visitante, também denominado por Falk e Dierking (2006) como: “*Contextual Model of Learning*”. O contexto sociocultural refere-se ao contato que o visitante faz durante o tempo em que ele está no museu, seja com qualquer pessoa presente na exposição. O físico está ligado à exposição e

o ambiente em que o museu está inserido, incluindo o prédio e os arredores. Por fim, o contexto pessoal está ligado às motivações, o conhecimento e as escolhas que o visitante fará durante a visita, levando em consideração também as experiências anteriores e as posteriores. A partir da interação entre esses três aspectos teremos como resultado uma ação interativa e diferenciada que será gerada de acordo com os estímulos e características próprias de cada um.

A experiência museológica

Segundo Falk e Dierking, 1992

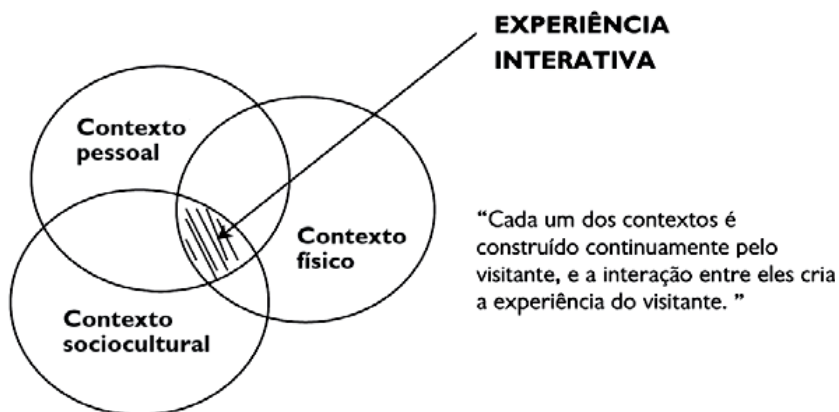


Fig. 1 – A experiência museológica

O público é quem decide o que o atrai mais ou o que não é do seu interesse, e não a instituição. A ela, cabe criar as condições para promover o acesso a

possíveis significações, ou seja, a “poesia das coisas”⁶ de Cury (2005), os instigando e os permitindo se apropriar do espaço. O visitante poderia se sentir desafiado, motivado e convidado a estar ali, imergindo e sentindo-se parte integrante daquele mundo.

A percepção da existência de um público plural e dinâmico também gerou a discussão que envolve a forma como o aprendizado ocorre nos museus. O autor Chagas (2002, p.47) destaca a questão que envolve a diferença entre a função e a dimensão educativa presente no âmbito museológico:

[...] o termo dimensão é aqui utilizado com o sentido de medida, extensão, volume, grau de potência, qualidade e caráter próprio de determinadas entidades museais no que se refere à educação e ao lazer. Esse esclarecimento visa estabelecer uma diferenciação entre dimensão e função.

Portanto, a visão que será utilizada como aporte para o desenvolvimento deste artigo vai além de uma divisão institucional cujo propósito, ao determinar um setor com a responsabilidade de trabalhar questões educativas não representa em sua totalidade a amplitude e o potencial do debate que a dimensão educativa exige. Sendo assim, o museu possui, além da atividade educativa propriamente dita, a função de lidar com diferentes públicos e permitir que os visitantes sintam-se parte e identifiquem-se através das exposições e das narrativas ali apresentadas, possibilitando que os mesmos elaborem uma reflexão crítica e produzam conhecimento de acordo com a sua própria realidade.

1. A dimensão educativa e a experiência comunicacional proporcionada pelo uso de novas tecnologias em exposições

[...] a educação aqui está sendo pensada como um processo dialógico comprometido com a transformação social, com a instrumentalização de indivíduos e grupos sociais para o melhor enfrentamento de seu acervo de problemas e isso através de uma formação humanística, do desenvolvimento da criatividade, do aprimoramento da inteligência crítica e reflexiva. (CHAGAS, 2002, p.52)

Segundo Chagas (2002) e de acordo com a visão de outros autores como Horta (2005), o museu pode ser trabalhado a partir da sua dimensão educativa para ser um instrumento de aproximação cultural e de transformação social, desenvolvendo o potencial criativo e promovendo o estímulo a um pensamento crítico diante das possibilidades existentes.

O pensamento de que o museu seria um espaço que estaria reduzido a complementar o papel da educação formal foi sendo transformado e ultrapassado ao longo do século XX. Até as décadas de 70 e 80 era bastante comum encontramos uma prática autoritária que privilegiava a repetição e que valorizava a função transmissiva nesses espaços.

Com as transformações dos modelos comunicacionais presentes nos museus há, também, uma mudança no entendimento do potencial que a dimensão educativa possui. A ampliação do conceito comunicacional desenvolvido nos museus contemporâneos, a partir de uma perspectiva que considera a experiência do visitante como fator essencial para que possamos entender as possibilidades institucionais leva ao entendimento de uma relação de

interação entre o contexto individual do público, as expectativas do museu e a sociedade em estão inseridos. A educação, portanto, passa a estar ligada a um processo de diálogo, podendo ser utilizada também como instrumento de transformação social e desenvolvimento de um pensamento crítico.

A livre compreensão e interpretação do público, seguindo a teoria “*Free Choice Learning*”, Falk e Dierking (2006), que também é trabalhada por importantes autores como Cury (2005), Almeida (2005) e Marandino (2008) contribui na maneira como a fruição do visitante ocorre e permite que o conhecimento produzido a partir das visitas seja desenvolvido pelo público após a visita e em longo prazo. Além disso, essa nova visão também leva em consideração o conhecimento previamente adquirido e que faz parte da motivação individual do visitante, somado ao seu contexto social, para determinar como o conhecimento foi construído.

Esse pensamento contrapõe ao que era utilizado no modelo comunicacional transmissivo inicialmente percebido nos museus, em que a educação estava associada ao aprendizado e era proporcional à ideia de um processo comunicacional estático.

Durante todo o século XIX, as ações pedagógicas estiveram inerentes a função social do museu, entendido como espaço de aprendizagem alargado a todas as classes, incluindo os grupos não letrados. Este conceito assentava, por um lado, nos modelos didáticos vigentes, de cariz monológico e disciplinador, e, por outro lado, na convicção de que a exposição do objeto, tornando-o visualmente acessível a todos, seria suficiente para garantir a aprendizagem [...] (Roque, 2010, p.53)

Sendo assim, como indica Roque, o processo de aprendizado só era considerado satisfatório a partir do momento em que uma informação chegava ao seu

receptor. Logo, percebia-se que determinado conhecimento somente era adquirido pelo público quando o sujeito indicava que havia absorvido e solidificado o conteúdo a partir de um sistema mecânico de preenchimento de lacunas intelectuais. Portanto, a simples observação do objeto era considerada suficiente para proporcionar o aprendizado e a absorção da mensagem expressa pela exposição.

No entanto, Falk e Dierking (2006) apresentam uma proposta diferente daquela reconhecidamente funcional, elevando a capacidade educacional dos museus a uma dimensão que antes não era percebida. O visitante seria, então, motivado pelos interesses individuais e refletiria um aprendizado baseado na vontade, necessidade e escolha do próprio público.

Portanto, da mesma maneira que pessoas assistem a programas na televisão, navegam na internet, ou praticam quaisquer outros tipos de atividades, cujo objetivo não é necessariamente apreender um determinado conhecimento, a visita a um museu pode ser tratada como uma experiência impulsionada por pré-disposição a vivenciar a dinâmica comunicacional capaz de produzir sentidos. Todas essas ações derivam de uma necessidade própria de cada pessoa, porém, ao mesmo tempo, estimulam áreas cognitivas e, indiretamente, promovem uma ação pautada na descoberta pelo novo, em curiosidade e associações interpretativas que não se baseiam em algo torturante ou obrigatório, mas sim, prazeroso.

Por conseguinte, o conhecimento passa a não estar mais atrelado a um processo que necessariamente envolveria pessoas graduadas ou que possuísem certificados acadêmicos que as definiriam como aptas a entender o que foi proposto. Ao tratarmos o aprendizado como uma ação que todos possam participar e que faz parte da realidade social do ser humano, ele também será uma atividade que o homem buscará conscientemente.

Learning is as critical to our survival in a modern, technologically sophisticated society as it was in ancient, more traditional societies. That humans learn has not changed, neither has the way in which people learn. What has changed dramatically is what people learn; also changed is our understanding of how and why people learn. (Falk e Dierking, 2006, p.325)

Falk e Dierking (2006) salientam a importância de repensarmos o processo de aprendizado nos museus e reelaborá-lo. Na sociedade moderna, cujo uso de novas tecnologias tem se tornado cada vez mais comum e o “boom” informacional já não é mais uma novidade, podemos analisar uma perspectiva que envolve questionamentos sobre: “o que”, “como” e, principalmente, “porque” as pessoas fazem suas escolhas.

A ideia de que o aprendizado em museus estaria baseado numa gama de visitantes que não saberia nada ou quase nada ao adentrar na exposição e, após a visita ou diante de uma intervenção educativa sairia daquele ambiente sabendo algo predeterminado foi questionada pelo modelo comunicacional da interação. O aprendizado está ligado a um complexo processo de construção do conhecimento. Além disso, ele é contínuo e acontece de maneira plural conforme a realidade e o contexto de cada indivíduo. Cada visitante parte de um ponto cognitivo diferente e constrói experiências únicas e individualizadas. Portanto, adequar a realidade dos museus a uma perspectiva educacional que esteja adaptada a noção de uma ampla natureza de significados e possíveis sentidos é importante para promover a capacidade crítica e participativa de seu público,

A ideia de uma expografia baseada na disposição de objetos, legendas e informações conforme critérios de especialistas/curadores a fim de proporcionar

experiências iguais para todos visitantes, além de um aprendizado pautado no acesso a uma mesma informação pré-construída cai por terra a partir do momento em que entendemos que a comunicação e o aprendizado são processos mais complexos do que simplesmente utilizar-se de técnicas e de que tudo esteja disposto de uma maneira didática e sistemática. Neste horizonte, vale citar que Scheiner (2003) afirma que, apesar do avanço das técnicas possibilitarem espetáculos visuais que atraiam o visitante para o ambiente, a mobilização afetiva que poderia ser estimulada por essas ferramentas independe da potencialidade tecnológica. Ela é uma consequência da capacidade de estabelecer relações e de conseguir motivar a união de mente e corpo, ou como Falk e Dierking (2006) sintetizam: a interação e negociação dos contextos físico, individual e sociocultural ao mesmo tempo e no mesmo espaço.

The framework provided by the contextual model of learning proved useful for understanding visitor learning because it turned out that the only way to arrive at a reasonable explanation for why visitors did what they did and learned what they learned was to consider each of these multiple factors simultaneously, rather than individually. As this study confirmed, learning from museums is an exceedingly complex phenomenon requiring considerable effort and ingenuity to comprehend and assess. (Falk e Dierking, 2006, p.328)

Como indicam Falk e Dierking, podemos avaliar todas as influências que atuam direta e indiretamente nos contextos físico, individual e sociocultural, alterando o processo de compreensão e aprendizado nos museus. Os indivíduos e profissionais presentes no local, a estrutura arquitetônica, as ferramentas físicas que são utilizadas e que fazem parte da ambientação da

exposição, bem como a seleção e escolha do percurso expositivo, o tempo de duração diante de um determinado objeto, o artefato comunicacional ou até mesmo as experiências posteriores constroem, em conjunto, aquilo que será o resultado de uma visita, desde que relacionados à experiência vivenciada.

Podemos, portanto, indicar que aquilo que Falk e Dierking conceituam como “*Free-Choice Learning*” está diretamente relacionado a esse novo entendimento da dimensão educativa dos museus baseada em um modelo interativo de experiência pautado nas novas tecnologias. Além de todos os fatores já mencionados, o novo modelo de aprendizagem também pontua que os elementos vistos em uma exposição podem não refletir na produção de um conhecimento momentâneo, por mais interativa que seja a relação estabelecida. No entanto, isso não significa a inexistência de uma possibilidade de gerar novos sentidos, ainda que meses ou anos após a experiência.

A possibilidade de promover uma integração entre os visitantes e o museu a fim de integra-los ao espaço expositivo está bastante correlacionada à necessidade da existência de instrumentos que facilitem a construção de pontes que estimulem o público a se sentir confortável o suficiente para fazer suas escolhas e produzir reflexões a partir disso.

El elemento museológico y museográfico prioritario es la realidad, esto es, el objeto real o el fenómeno real. El texto, la voz, la imagen, El juego, la simulación, la escenografía o los modelos de ordenador son elementos prioritarios en otros medios, como las publicaciones, La TV, el cine, el parque temático, las clases, las conferencias, el teatro, etc., pero en museografía son sólo elementos complementarios. (Wagensberg, 2001, p.23)

Entretanto, as ferramentas comunicacionais, como evidencia Wagensberg, podem ser utilizadas de maneira equilibrada considerando que, historicamente, os museus assentaram suas bases sobre o trabalho com os objetos. Deste modo, as ferramentas comunicacionais podem ser escolhidas de forma a valorizar o sentido social do patrimônio e não substituí-lo, potencializando a dimensão educativa dos museus.

No mundo globalizado é cada vez mais crescente a introdução de elementos tecnológicos como material atrativo ao público nas exposições. Além de possibilitarem a ampliação da qualidade comunicacional, se corretamente utilizados, eles também podem servir como tática para instigar a curiosidade e provocar uma atitude mais participativa daqueles que estão acostumados a vivenciar a sua realidade a partir do uso da tecnologia. Por outro lado, também aproximam aqueles que não possuem a oportunidade de ter acesso a um mundo tecnológico e que o fazem a partir dessa vivência, democratizando e socializando um conteúdo que talvez estivesse distante da realidade de muitos.

Nesse contexto autores como Desvallées (2003) e Wagensberg (2001) levantam o debate sobre os questionamentos que envolvem o discurso museográfico associado a elementos fundamentados em TIC's e que fazem parte de uma realidade alternativa ou virtualmente criada. Ambos atentam para o fato de que esses elementos são complementares ao discurso do objeto. Wagensberg, por sua vez, pontua a existência de uma divisão das ferramentas que são utilizadas para estimular a interatividade, levando em consideração de que maneira ela é construída e qual é a sua proposta de interação⁷.

Portanto, essa divisão considera: *Hands On*, interatividade manual ou provocadora; *Minds On*, interatividade mental ou inteligível e *Heart On*, interatividade cultural.

A primeira, *Hands On*, é bastante utilizada principalmente em museus de ciência como uma ferramenta comunicacional. Indo além da ação de simplesmente apertar um botão, ela demonstra o fenômeno científico de uma maneira diferente, mais facilmente apreensível. Essa maneira leva em consideração a pluralidade de formas de aprendizagem de uma ampla diversidade de público, aproximando e favorecendo que o visitante se aproprie daquilo. A segunda, *Minds On*, propõe uma interatividade que provoque a reflexão no sentido de construir links e dialogar ou verificar o que há de comum a sua realidade, a fim de indicar um comportamento mental interativo, acima de tudo. A terceira, *Heart On*, desperta um aspecto cognitivo e afetivo daquele que visita a exposição, atingindo a bagagem cultural e emocional que o mesmo possui e ampliando a dimensão comunicacional produzida, além de estabelecer novos laços e pensamentos.

A união dessas três maneiras de pensar a relação do público com a exposição tem como objetivo estimular um comportamento interativo, questionador e de experimentação.

Contudo, muitas vezes o que é percebido diante de exposições que fazem uso dessas propostas é o oposto ao que é esperado por aqueles que elaboraram a atividade. Apertar um botão, estar diante de uma tela ou utilizar um determinado aparelho eletrônico não significa necessariamente ter todas as três instâncias atingidas. Sendo assim, a interatividade proposta acaba refletindo em lacunas, seja por equipamentos quebrados, ausência de uma capacidade técnica ou quaisquer outros fatores.

A interatividade, como evidencia Wagensberg, significa uma possibilidade de conversação, seja consigo, com o ambiente ou com os elementos ali associados. O hipertexto⁸, as TIC's e toda a gama informacional difundida pelas novas tecnologias podem atuar na perspectiva de facilitar o processo imaginativo,

associativo, criativo do visitante e estimular uma leitura autônoma, através da experimentação e percepção individual. É essa liberdade de experimentação e as inúmeras possibilidades interpretativas que pautam o “*Free-Choice Learning*” de Falk e Dierking que direcionam a forma como a aprendizagem ocorre.

Atualmente é cada vez mais importante que os museus discutam a questão que envolve as novas tecnologias visando à potencialidade de sua utilização e influência na dimensão educativa, além de evidenciar a possibilidade de transformação do público de reativo a participativo, implicando em novas formas de a equipe conceber a exposição e do visitante degustá-la. Devido a isso, os debates sobre o assunto têm ganhado cada vez mais espaço no campo museológico latino-americano, ainda que a realidade brasileira, especificamente esteja distante do amplo uso da tecnologia pelas instituições europeias e norte-americanas, por exemplo.

Podemos avaliar a partir disso que há uma preocupação com a discussão que envolve museus, tecnologia e educação e, acima de tudo, que eles podem estar conectados. Isso se deve ao fato de que as ferramentas eletrônicas, os sites, as experiências através de realidade aumentada, o uso das redes sociais ou quaisquer outras formas de estabelecer vínculos a partir de meios digitais podem ser utilizados como apoio ao cumprimento da função social e educativa dos museus contemporâneos. O investimento nesse novo campo, que ganha cada vez mais notoriedade, poderá agregar valor a capacidade interativa das exposições formando novos públicos, além de promover a troca de informação e ampliar as possibilidades educacionais e sociais das instituições.

Considerações finais:

A comunicação está intrinsecamente ligada à realidade dos ambientes museológicos, ainda que nos primeiros gabinetes de curiosidade não existisse uma intenção direta em comunicar algo a alguém ou que não houvesse um destaque a importância desse processo. Sendo assim, a percepção de que os museus poderiam ser instrumentos comunicacionais com capacidade de promover transformações sociais e de estabelecer relações cognitivas com o público foi resultado de inúmeras transformações em que os visitantes tornaram-se, também, sujeitos do processo comunicacional existentes nesses ambientes.

Neste ensejo, a exposição, reconhecida como principal canal de ligação entre o público e a instituição também é uma das muitas formas que esses espaços possuem para exteriorizar o seu conhecimento e o compartilhar com a sociedade, permitindo que o visitante sinta-se parte integrante daquele mundo e possa produzir as suas próprias reflexões a partir do que foi exposto. Nesse sentido, ela absorveu as características comunicacionais de cada época e se estruturou ao longo do tempo através das mais variadas formas.

No mundo globalizado em que vivemos, os museus permanecem sendo o reflexo daquilo que encontramos a nossa volta e, conseqüentemente, as exposições também estão tendo que lidar com as características da sociedade contemporânea, como a utilização da tecnologia e de outras ferramentas baseadas em meios digitais e do mundo virtual. Portanto, podemos identificar que as tecnologias da informação e comunicação (TIC's) fazem parte da nova realidade museológica e, devido a sua qualidade como instrumentos comunicacionais possuem uma relevância destacada e geram inúmeros debates no campo.

Utilizadas como mediadoras do processo comunicacional, as TIC's refletem uma relação diferente

da que é estabelecida por outros elementos expográficos como textos ou acervo físico propriamente dito. A proposta desenvolvida por elas é constantemente pautada na interatividade e na experimentação e possibilita, dessa maneira, que o processo de fruição do visitante seja alterado, atuando para que o indivíduo torne-se um elemento independente, ativo e detentor do poder de escolha. Contudo, também devemos ressaltar a maneira como essas ferramentas são utilizadas, com destaque a sua característica atrativa e o reflexo disso.

A partir do momento em que reconhecemos a importância da experiência, acima de questões que envolvam o aprendizado de conteúdos, temos a noção de que o processo educacional e comunicacional inerente aos museus pode ocorrer de maneira autônoma, lúdica, sem que haja uma pressão hierárquica para que ele ocorra através do sentido atribuído pela equipe do museu. Logo, toda a bagagem cultural dissocia-se do entendimento de que uma mensagem foi transmitida com sucesso e permitem uma discussão muito mais ampla acerca da maneira como ela é apresentada e processada. Sendo assim, diante de uma janela de possibilidades que a tecnologia oferece e da valorização do visitante como um ator ativo e participativo no espaço museológico também é importante que levemos em consideração todo o contexto social em que a instituição está inserida e as limitações existentes, além da realidade em que existem/fazem parte. Portanto, no mundo contemporâneo, o foco é transferido para a maneira como o conhecimento é construído e pela diversidade de possibilidades existentes, levantando discussões que promovam o estímulo do público a um pensamento mais crítico e reflexivo.

Por fim, utilizando a metáfora do autor Germain Bazin em que “o tempo do museu é o da perpétua metamorfose”, podemos destacar que a metamorfose citada pelo autor nunca estará completa, pois o museu apesar de poder preservar uma determinada memória e

estar ligado ao passado, irá analisá-la a partir do presente. Sendo assim, é um projeto “vivo” que pode desenvolver-se ao ganhar novos contornos, metas e sentidos.

Notas

¹ Atualmente mestranda do Programa de Pós-Graduação em Ciência da Informação pelo IBICT/UFRJ.

² O artigo é resultado de levantamento teórico realizado em 2014 para a elaboração do trabalho de conclusão de graduação em Museologia pela Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – Unirio, cujo tema abordou: “A transformação da relação público x museu a partir da introdução das tecnologias de informação e comunicação (TIC's) nos espaços museológicos”.

³ Conceito surgido a partir da *Galleria degli Uffizi*, em Florença, onde o último andar do edifício era dedicado para a reunião da coleção de arte. (KIEFER, 2000)

⁴ O ICOM foi criado em 1946 como órgão vinculado à UNESCO.

⁵ Embora na declaração de Santiago (1972) sejam abordadas questões relacionadas a comunicação em museus, este documento é mais frequentemente citado para tratar do conceito de museu integral. Somente na declaração de Caracas (1992) o museu passa a ser enfatizado como meio de comunicação.

⁶ De acordo com Cury (2005), a “poesia das coisas” é aquilo que justifica o processo de musealização. Este processo estaria, portanto, ligado ao despertar da reflexão sobre a poesia que é encontrada nas coisas, ou seja, aos diferentes sentidos que elas possuem, e não somente a importância dada aos objetos como portadores de uma determinada e única informação. Sendo assim, o ato de expor deveria contribuir no

processo ao, efetivamente, qualificá-lo como uma ação comunicacional e informacional. Nesse contexto, a maneira como cada visitante irá desvendar a “poesia das coisas” será o resultado da construção do encontro proposto pela instituição, onde os diferentes visitantes se sentirão livres para determinar o seu próprio significado.

⁷ Aqui trabalhamos o conceito de interatividade a partir da visão de Wagensberg (2006). O autor entende o conceito através da análise de museus de ciência, cujo sentido nesses ambientes estaria pautado na interatividade promovida pela experimentação e conversação.

⁸ O conceito de hipertexto aqui abordado, segundo Levy (1993, p.20) corresponde a: “[...] um hipertexto é um conjunto de nós ligados por conexões. Os nós podem ser palavras, páginas, imagens, gráficos ou partes de gráficos, sequências sonoras, documentos complexas que podem eles mesmos ser hipertextos. Os itens de informação não são ligados linearmente, como em uma corda com nós, mas cada um deles, ou a maioria, estende suas conexões em estrela, de medo reticular. Navegar em um hipertexto significa portanto desenhar um percurso em uma rede que pode ser tão complicada quanto possível. Porque cada nó pode, por sua vez, conter uma rede inteira.”

Bibliografia

Almeida, Adriana Mortara. **O contexto do visitante na experiência museal: semelhanças e diferenças entre museus de ciência e de arte.** *Hist. cienc. saude-Manguinhos*, Rio de Janeiro, 2012.

Alves, Giovana. **O lugar da Arte – um breve panorama sobre a arquitetura dos museus e centros culturais.** 2010. Disponível em http://arquimuseus.org.br/anais-seminario_2010/eixo_i/p1-artigo-giovana-

- [cruz_formatado-27-11.pdf](#). Acesso em 17 de maio de 2014.
- Bazin, Germain. **Le Temps des Musées**, Desoer, 1967.
- Carvalho, Rosane Maria Rocha de. **Exposição em museus e público: o processo de comunicação e transferência da informação**. 1998. 114 f. Dissertação (Mestrado em Ciência da Informação) - IBICT, Escola de Comunicação, Universidade Federal do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.
- Chagas, Mário. **Museus de ciência: assim é se lhe parece**. Caderno do Museu da Vida: o formal e o não formal na dimensão educativa do museu, 2001/2002: 46-59, 2001/2002.
- Cury, Marília Xavier. **Comunicação museológica: uma perspectiva teórica e metodológica de recepção**. 2005. Tese (Doutorado em Ciências da Comunicação) – USP, São Paulo.
- Davallon, Jean. **Comunicação e sociedade: Pensar a concepção da exposição**. In: Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo. Benchetrit, Sarah; Zamorano, Rafael Bezerra; Magalhães, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.
- Desvallées, André; Mairesse, François, ed. – **Key concepts of museology**. ICOM. Armand Colin, 2010. Disponível em: <http://icom.museum/professional-standards/key-concepts-of-museology/>. Acesso em: 17 de maio de 2014.
- Desvallées, André. Que futuro para os museus e para o patrimônio cultural na aurora do terceiro milênio? Local em Aberto: **Revista da APOM**, Portugal, n. 1, p.46-74, out. 2003.
- Dierking, Lynn; Falk, John and Adams, Marianna. **Living in a Learning Society: Museums and Free-choice Learning** In: A companion to Museum Studies. 2006.

- Gonçalves, Lisbeth Rebollo Gonçalves. Entre cenografias: o museu e a exposição de arte no século XX. São Paulo, 2004.
- Hooper-Greenhill, Eilean. Museums and communication: an introductory essay. In:____(ed.) **Museum, media, message**. Londres; Nova Iorque: Routledge, 1995. P.1-12.
- Horta, Maria de Lourdes Parreiras. Lições das coisas: o enigma e o desafio da educação patrimonial. **Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional**, Rio de Janeiro, n.31, p.220-233, 2005.
- ICOM, 1992, I. Declaração de Caracas - ICOM, 1992. Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia, América do Norte, 15, Jun. 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/345>. Acesso em: 29 Abr. 2014.
- ICOM, 1972, I. Mesa Redonda de Santiago do Chile - ICOM, 1972. Cadernos de Sociomuseologia Centro de Estudos de Sociomuseologia, América do Norte, 15, Jun. 2009. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/335/244>. Acesso em: 29 Abr. 2014.
- Kiefer, Flavio. Kiefer, Flavio. **Arquitetura de Museus**. Arqtexto. 2000/2
- Levy, Pierre. **As tecnologias da inteligência**. O futuro do pensamento na era da informática. Rio de Janeiro: Ed. 24, 1997.
- Marandino, Marta. **Educação em Museus: a mediação em foco**. São Paulo, SP: Geenf/ FEUSP, 2008.
- Primo, Judite. **Documentos Básicos de Museologia: principais conceitos**. In: *Cadernos de Sociomuseologia*. N. 41, p. 31-41, 2011.
- Roque, Maria Isabel Rocha. **Comunicação no museu**. In: Museu e comunicação: exposição como objeto de estudo. Benchetrit, Sarah; Zamorano, Rafael

Bezerra; Magalhães, Aline Montenegro. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2010.

A Comunicação no Museu – Dissertação Final do Curso de Pós Graduação em Museologia e Patrimônio Artístico. Universidade Lusíada de Lisboa. Lisboa, 1990.

Scheiner, Tereza. **Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos.** *Semiosfera*, ano 3, nº 4 -5, 2003.

Wagensberg, Jorge. **Principios Fundamentales de la Museologia Científica Moderna.** *Alambique – Didáctica de Las Ciencias Experimentales*. n. 26, p. 15 - 19, out/nov, 2001.

The “total” museum, a tool for social change. *História, Ciências, Saúde – Manguinhos*, v. 12 (supplement), p. 309-321, 2006.

Nuevas tecnologías en museos: la administración científica

Cr. Elmer Leal

Diplomatura en Preservación del Patrimonio Natural y Cultural
U.B.P.

elmerleal_2000@yahoo.com.ar

RESUMEN

En la actualidad, se está operando una profunda transformación en la gestión de los Museos, en consonancia con el devenir de nuevas formas económicas y del cambio experimentado en lo que fue en nuestro país, el monopolio de la difusión cultural desde fuentes gubernamentales. Los grandes museos norteamericanos y europeos marcan tendencias en el aspecto económico que hacen que nos preguntemos si nuestros museos pueden estar a la altura de los nuevos desafíos.

Economía – Gestión de Museos – Administración Científica

RESUMEN

Atualmente, ele está operando uma transformação profunda na gestão dos Museus, em linha com a evolução de novas formas econômicas e mudanças experiente no que foi no nosso país: o monopólio da difusão cultural de fontes governamentais. Os principais museus americanos e europeus trendsetters em termos económicos que nos fazem perguntar se nossos museus podem ser até os novos desafios.

Economía - Gestão de Museus - Administração Científica

ABSTRACT

Currently, it is operating a profound transformation in the management of Museums, in line with the evolution of new economic forms and experienced change in what was in our country: the monopoly of cultural diffusion from government sources. The major American and European museums trendsetters in economic terms that make us wonder if our museums may be up to the new challenges.

Economic – Management Museum – Scientific Management

Al enumerar las funciones que los teóricos y estudiosos del mundo museal le asignan prioritariamente al Museo, diremos que las mismas son tres:

CONSERVAR, INVESTIGAR, COMUNICAR.

Sin establecer entre ellas ninguna prelación de mayor o menor importancia.

La primera de ellas, en el orden en que la hemos nombrado, es la que se encarga de la “cosa” u “objeto” patrimonial en sí, desde el momento de la adquisición. Seguirá luego con la restauración, la exposición y “*ad finitum*” su conservación.

El Conservador ha tenido un desempeño principalísimo en la historia de los Museos. Desde el mismo momento de la creación, del primer museo, la función del Conservador fue la más importante. Siendo además, que desde este cargo, en la generalidad de los casos se regían los destinos de la institución.

Ser conservador daba la autoridad suficiente como para que actuara de administrador. Se lo suponía, detentando a “*priori*”, las condiciones necesarias como para ser un buen Director.

Se decía, con mucha razón, que existen muy buenos artistas que son buenos conservadores, en el sentido de saber conducir, administrar, gerenciar, hasta el punto que al decir de Peter Marzio, director del Museum

of Fine Arts of Houston, citado por Francois Mairesse :
“Muchos hombres de negocio tienen mejor ojo y mayor pasión por el arte, que ciertos conservadores. Y muchos conservadores son mejores dirigentes que unos cuantos hombres de negocios”

No obstante, y con muy buena lógica, quienes ejercían la función de investigador, dentro de la institución, se consideraban a sí mismos como los científicos a través de los cuales pasaba el conocimiento e interpretación de las piezas que constituían la exposición.

Evidentemente que desde su ángulo de visión, los investigadores representaban el númen de la institución, los que le daban el sentido de ser y quienes debían ser considerados como los más importantes dentro del Museo, en su trabajo silencioso y solitario, la más de las veces.

Pero, para que servía conservar lo que los investigadores investigaban si esa labor no trascendía a los estudiantes, asociaciones científicas o a la sociedad en su conjunto ?.

Y aquí caía por su propio peso, la labor de la Comunicación como la tercera función específica de los museos. Su importancia fue en paulatino aumento, al par de la idea de que el museo es una institución de educación no formal.

Más aún se potenció, cuando en la actualidad vivimos la expansión del conocimiento y de la comunicación social. Lo que unido a la labor educativa le otorga un rango de autoridad y necesidad muy relevante.

Ahora bien, tomando distancia de lo anteriormente relatado vemos que en el afán de dar funciones, no se ha hecho otra cosa que crear un organismo al cual se le impusieron funciones antagónicas y casi irreconciliables. Organismo que si llegó a nuestros días gozando de buena salud, no ha sido por otra cosa que no fuera por la importancia del mismo en la sociedad, que los valora y en

muchos casos atesora como íconos nacionales homogeneizadores de la propia identidad.

Efectivamente, hay casos en la naturaleza que observados sin profundidad, parecen milagros, pero siempre tienen explicación. Para aclarar lo que decimos haremos una relación con la lengua y dientes del Dragón de Komodo, (*Varanus Kommodoensis reptil que habita en algunas islas de Indonesia*), cuya boca contiene en su parte interior, tantas bacterias y organismos patógenos, que su saliva es un mortal veneno para todo ser que sea mordido por este reptil, amén de que también posee glándulas venenosas. Sin embargo, él come la presa que acaba de envenenar, convive con las bacterias que lleva en su boca y dientes y, se reproduce normalmente. No es un milagro, su organismo tiene los antídotos necesarios como para transformar en inocuo para su cuerpo, el veneno que porta en sus mandíbulas.

Los museos, pese a sus funciones antagónicas tienen el antídoto: la sociedad, que los respeta y considera necesarios.

No obstante todas las acechanzas para evitar su reproducción y vigencia, externas e internas, el museo ha sabido reciclarse en el tiempo y cual Ave Fénix, renacer de sus cenizas una y otra vez.

Con cierta rigurosidad, podemos decir que sufrió una profunda transformación, cada vez que hubo una crisis social de proporciones, de las que solemos decir: que cambiaron el mundo.

Así vemos, que luego de la Primera Revolución Industrial, de la Revolución Francesa, del inicio del Siglo XX, de la I y II Guerra Mundial (Incluida la Depresión de los '30), de la Crisis del Petróleo de los '73 y de la Crisis de 2008, el museo cambió de características y paradigmas, haciéndose más amplio en su forma de estudiar, reconocer y representar sus piezas y, también, quienes eran los que las visitaban

A cuento e ilustración, es importante reproducir una carta de fecha 17 de setiembre de 1773, firmada por Sir

Ashton Lever, y aparecida en los periódicos ingleses de la época, transcripta por Marjorie M Halpin:

Por la presente informo al público de que, hastiado de la insolencia del vulgo, al que hasta la fecha he permitido visitar mi museo, (en Alkington), he tomado la resolución de negar el acceso a las clases inferiores, a menos que vengan provistas de un billete de alguna dama o caballero conocido mío.. Y por la presente autorizo a todos mis amigos a que entreguen un billete a cualquier hombre de bien , quien podrá traer consigo a once personas, además de sí mismo, de cuyo comportamiento se hará responsable, según las instrucciones que se le impartirán antes de entrar. No serán admitidos mientras haya damas y caballeros que visiten el Museo. (1)

Setenta años atrás, en una apertura sin igual, el Museo Británico había dispuesto el ingreso irrestricto de las mujeres a ese ámbito (imaginamos que serían las que integraban la selecta “high society” de la época).

Como decíamos, el museo se hizo más democrático, permitiendo el acceso a más sectores sociales y cambiando la mirada hacia la sociedad que requería sus servicios. Cada crisis coadyuvó para que esto se fuera haciendo posible. Si la idea estaba concibiéndose, la crisis sirvió para darle fuerza y concreción.

Lo cual, unido al lento, pero imparable poder que fue adquiriendo la sociedad en su conjunto, amén de la pérdida del poder omnímodo que detentaban clases dirigentes y sectores sociales de antaño, hizo posible la realidad que vivimos en la actualidad.

Lo mismo, indudablemente, habrá de suceder en la porción Occidental del mundo ante la certeza del surgimiento de una nueva potencia mundial como se vislumbra ya a China.

Si bien China no alcanzará el máximo nivel en lo económico y social que detentaron las grandes potencias que la supieron preceder desde Roma hasta los Estados Unidos, por la simple razón de la decadencia del poder tal como lo conocemos y que se manifiesta en todos los ámbitos, hará que sea necesario un replanteo de la museología y museografía, que los incluya, los represente y les permita disfrutar como a nosotros, de nuestros museos.

Si estamos hablando de los museos en nuestros días, pese a las funciones antagónicas y a los tremendo sucesos sociales acaecidos, es porque aún hoy siguen vivos y prestando un gran servicio a la sociedad

¿Cómo se consiguió esto?, creemos ciertamente que es debido a su capacidad de mutación casi permanente. Donde las funciones básicas pero antagónicas, desplazándose entre ellas, una y otra vez, supieron darle nuevos rumbos, expresiones y, fundamentalmente, nuevos enfoques apuntando a la sociedad en su conjunto. Tratando de llegar hasta el último integrante de la misma y produciendo la democratización más formidable de un reducto que antaño fue de príncipes y sacerdotes.

Es un proceso lento, lentísimo si lo miramos desde la perspectiva temporal humana, tan estrecha y por lo tanto tan necesitada de urgencias en las transformaciones, las que quiere ver realizadas antes de que se acabe su efímera vida terrenal.

PREEMINENCIA FUNCIONAL

Es fácilmente deducible de la característica que exhibe el museo hacia la sociedad, cuál de las funciones esenciales para su funcionamiento, tiene el liderazgo en él.

La función que tenga el liderazgo, sin lugar a dudas le dará la impronta que exhiba el museo.

No obstante, es necesario contar con un elemento catalizador que impida las luchas intestinas entre los titulares de las distintas funciones.

Ese elemento o función, como quieran verlo, que actúa como catalizador, no es otra cosa que la Administración, que tiene las habilidades y metodologías propicias para que las distintas funciones trabajen juntas, evite las fricciones entre ellas y, las potencie en una sinergia que de otra manera sería imposible conseguir

Generalmente en los tratados de habla castellana, se habla de Gestión. Más ésta, es solo una de las funciones de la Administración.

La Administración comprende las siguientes funciones: Planificación, Organización, Dotación de Personal (RR.HH), Gestión y Control.

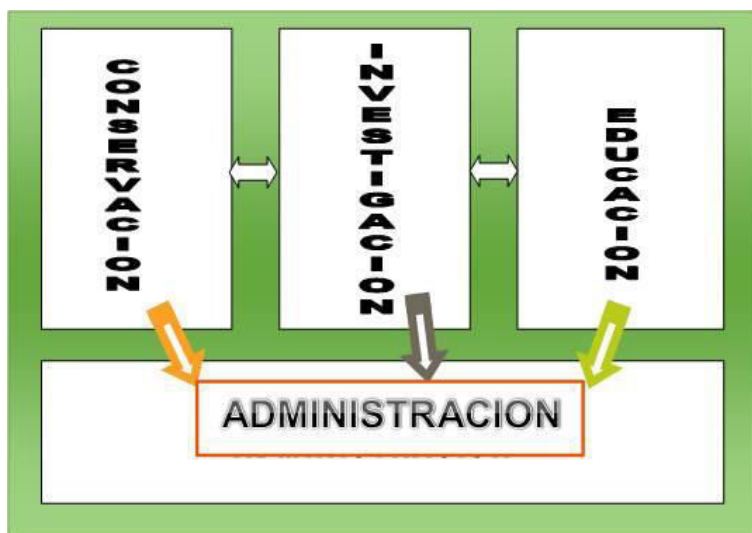
Veremos con una representación gráfica, la función catalizadora que tiene la Administración, no solamente en nuestras instituciones, sino en todo emprendimiento humano, que como sabemos, pone en juego intereses a veces contrapuestos o con distinta óptica o con tiempos de realización distintos.

La **Planificación** es buscar y encontrar la solución hoy, a probables problemas que puedan presentarse en el futuro. Es encaminar la institución hacia los objetivos trazados e incluidos en su Misión y Visión. Es propender a los cambios que solucionen los errores de todo tipo, que el control ha puesto de manifiesto.

Por su parte, la **Organización** es acoplar los elementos materiales y humanos para lograr una simbiosis que permita la realización de tareas inherentes a los servicios o productos que se deban producir

La **Dotación de Personal**, a veces llamada impropriamente para nosotros, Recursos Humanos (no entendemos considerar al ser humano como un recurso físico, inerte y agotable, fácilmente desechable o intercambiable por otro no usado). Esta función es la que

debe velar por poner a cada hombre en el lugar que requiera exactamente de sus habilidades, conocimientos y experticias. Debe encargarse del nivel remunerativo, las condiciones de trabajo, los incentivos, premios y castigos, teniendo a su cargo además la responsabilidad en el manejo de las comunicaciones dentro de la institución, jerarquías personales y laborales y provisión de la cantidad necesaria de personal para la realización de cada actividad.



La otra función administrativa es la **Gestión** o Gerenciamiento. Cuya tarea es la de dirigir la entidad que se administra. Darle la proyección que se planificó, mantener el rumbo, resolver los problemas diarios de toda índole y por sobre todo transformar la institución en la mejor de su tipo.

La última función de la administración es la de **Control**. Tan importante y del mismo nivel que cualquiera

de las anteriores, pero olvidada o mal realizada la más de las veces en nuestros museos.

Toda tarea debe ser realizada de acuerdo a la planificación efectuada, de la organización que a tal efecto se ha dispuesto y con el máximo de dedicación por parte del personal a cargo, pero para poder determinar que la labor fue ejecutada de tal forma, se debe ejercer el control sobre la misma.

De tal forma que si se determina que algo está siendo hecho de manera impropia, que afecte a la institución interna o externamente, esto es desde la perspectiva del público, debe ser cambiado.

Los controles sean éstos automáticos, aleatorios o de cualquier tipo, se deben realizar constantemente para tener la institución museal que se pretende o de lo contrario proceder de inmediato a la rectificación de las labores o tareas que se salen del derrotero marcado.

Ahora bien, por qué se suele nombrar y hasta considerar a la Gestión, como si fuera la función que comprende a todas las funciones y herramientas de que dispone la Administración ?. Pensamos particularmente, que es por la necesidad de su aplicación en la multiplicidad de tareas que debe realizar el director en el cometido diario de su labor. Desde programar una exposición hasta verificar el correcto funcionamiento de las áreas de servicios. Desde brindar respuesta al público visitante, hasta justificar lo que le fuera encomendado por el propietario de la institución.

En los tratados anglo sajones, y en muchas traducciones al español, se usa "management". Ambas acepciones se refieren a la función de gestionar un emprendimiento. Dirigir un emprendimiento.

En nuestros museos, la gran mayoría de ellos propiedad (o dependencia) de un poder público nacional, provincial o municipal, parecerá impropio y fuera de lugar hablar de Administración como función superadora a la de Gestión.

La razón de ello radica en que el ente propietario, o del que depende, la institución, ejerce las funciones de la planificación, organización, asignación de personal y control.

Si bien podemos comprobar que no es la labor física en sí, lo es en su parte decisoria fundamental, dejando consecuentemente en manos del Director, la labor inherente a la gestión o “management”, siempre “ad referéndum” del funcionario que corresponda.

El director no puede disponer per sé de lo referido al personal, su cantidad, remuneraciones, tiempos de trabajo, cambio de funciones, etc., salvo en mínúsculas decisiones que no hacen a la cuestión. La mayoría de las veces debe someterse y aceptar el personal que le manden, generalmente insuficiente, no capacitado y porque no: castigado. Tampoco puede arreglar una remuneración o un adicional o una quita, pues todo ya está reglado desde el ente propietario (nación, provincia, municipio). Tampoco puede planificar la proyección actual o futura del museo, más allá de una tibia tentativa manifestada en una previa planificación que será sometida a la aprobación del funcionario de rigor, perteneciente al staff propietario de la entidad, quien en definitiva será el que apruebe, modifique o rechace lo actuado por el director.

Es por ello que, como hemos manifestado hasta aquí, al máximo encargado del museo solo le queda desempeñar la función de Gestión. La que desempeña con todas sus fuerzas y conocimientos, para llevar adelante su institución.

Ahora bien, hemos observado entonces, que en el Museo existen tres funciones básicas: Conservación, Investigación y Comunicación. Más una catalizadora, cual es la Administración.

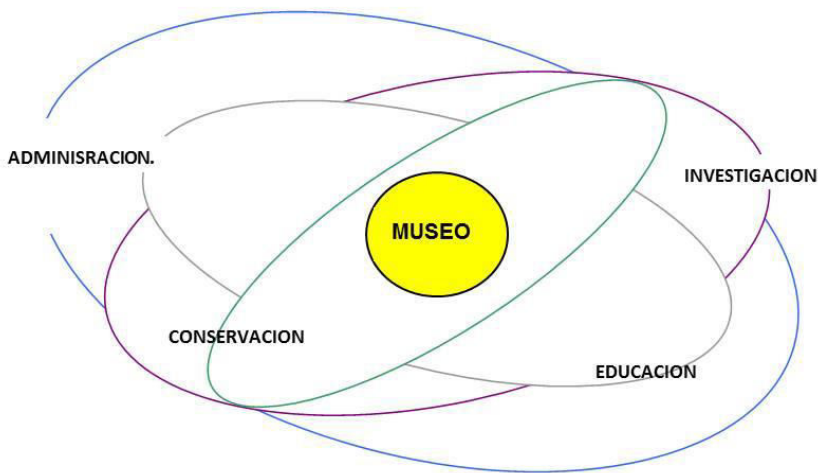
Como estamos hablando de funciones, no es improbable que un par de ellas esté realizada por la misma persona. Esto no invalida lo que decimos. La persona si es Conservadora y a su vez ejerce las

funciones de dirección, está cubriendo dos de las funciones necesarias para el funcionamiento del Museo.

Lo que no se debe hacer es, entonces, fijar criterios de valor entre las funciones. Todas deben desempeñarse a conciencia y la jerarquía la tendrá la que surja de la Misión y Visión aceptada y dada al museo en cuestión.

Ahora bien, respetando las funciones básicas para el funcionamiento de un museo, en el cual todo pareciera girar alrededor del objeto patrimonial, podemos imaginar el desplazamiento de ese centro y colocar en su lugar al Museo.

Si reemplazamos al objeto por el Museo, tendremos una visión así:



De esta manera, quienes detentan funciones antagónicas, jerarquizadas en más o en menos, pierden la justificación fundamental de su controversia.

Por el contrario, ahora es el museo el sujeto y objeto de su atención porque en él pueden refugiarse, en él pueden realizarse y es a él al que deben proteger, para protegerse a si mismos, profesionalmente hablando.

Ante los espectaculares cambios que se están produciendo y se avizoran en materia social, en todo el

mundo, parece fútil hablar sobre la Administración, de su necesidad o no, de su alcance y efectividad, etc. en relación con el desarrollo de las instituciones protectoras y conservadoras del patrimonio de la humanidad.

Pero es que precisamente, el adoptar nuevas disciplinas nos permitirá realizar con éxito las nuevas mutaciones que nuestros museos requerirán para sobrevivir al futuro. El desarrollo de nuestras instituciones no es lineal. Tanto es así que hoy se percibe un nivel de desarrollo distinto en Estados Unidos, Gran Bretaña, Europa continental, Eurasia o América.

Orientados en mayor o menor medida al devenir de los tiempos. A las concepciones culturales o económicas de los centros de poder a que pertenecen. O a las realidades socioeconómicas de los lugares de su asentamiento. Cualquiera de estos aspectos presiona y condiciona la estructura cultural, investigativa y comunicativa de estas instituciones.

Si el desarrollo no es lineal, como afirmamos antes, cómo podemos preparar a nuestros museos para lo que vendrá, si en realidad no sabemos que es lo que vendrá?

Para introducirnos en la respuesta, permítaseme hacer una pequeña disgresión. Para lo cual compararemos al museo (“entidades sin fines de lucro?”), con los grandes emprendimientos que mueven al mundo y los avatares que han sorteado para llegar a ser hoy lo que son. Sus experiencias pueden sernos de gran utilidad.

Nos vamos a enfocar en su aspecto dirigencial, que es el sector que tiene la responsabilidad de que la empresa cumpla con sus objetivos y el mandato de sus propietarios.

Desde la revolución Industrial hasta la Gran Depresión de 1930, quienes dirigían las empresas eran los Ingenieros, escudados en el paradigma que decía “*cada producto crea su propio mercado*”. Pero cuando se produce la Gran Depresión, precisamente por la acumulación de stocks invendibles, la dirección pasa a

manos de los expertos en Ventas o Comercialización que dirigen los destinos empresarios hasta que la crisis del petróleo 1973 y las consecuentes réplicas posteriores, marcan grandes desajustes financieros en las empresas. Ello viabiliza la llegada de los Financistas a la dirección. Esto se mantiene así hasta fines de la década del '90, en que una nueva experticia se hace necesaria. Así aparecen los expertos en Marketing, quienes para hacer una dirección eficaz, conocen algo de ingeniería, algo de comercialización, algo de finanzas, etc. Pero como son hábiles, comprenden rápidamente,

que no se puede conocer todo, tener el todo y manejarlo. Consecuentemente, abren la Dirección a distintas disciplinas y así vemos hoy que en los Directorios de las grandes corporaciones se sientan Ingenieros, Economistas, Sociólogos, Sicólogos, Matemáticos, Abogados, etc.

Como el desarrollo de estas empresas no es lineal. Cualquier otra que se cree (todos los días nace una, ya sea por absorción, fusión o capitalización), con solo adoptar la forma actual, aprovechando la experiencia comentada, funciona respondiendo adecuadamente a las demandas del momento.

El Museo tampoco tiene un desarrollo lineal, de manera que el adaptarse a las condiciones actuales solo requiere del aporte de equipos multidisciplinarios que aporten su conocimiento no solo de la realidad museal interna, sino de la realidad social, política y económica que circula a su alrededor.

El tema, en efecto, quizá parezca irrisorio en relación con el desarrollo del “patrimonio de la humanidad”. No es menos cierto que sin el trabajo cotidiano que permite organizar los museos (obtener financiamiento, contratar personal y capacitarlo, realizar exposiciones permanentes y temporarias, o construir nuevas salas) el más brillante museólogo, el más notable historiador del

arte, nunca concebirá más que ideales de colecciones, modelos soñados pero en cierta medida desencarnados (2)

En consecuencia, estimamos como muy necesaria la participación de los equipos multidisciplinarios para llevar a buen puerto cualquier proyecto que se hubiere gestado. De cualquier índole.

Analicemos si no, en soledad cada uno de nosotros, que hubiera sido de un Picasso, Dalí, Miró, si no hubiesen tenido sus “marchants” que les organizaban sus exposiciones, conferencias, viajes, presentaciones, etc. Ninguno de ellos habría “perdido tiempo” en esas cosas, en detrimento de su trabajo esencial: pintar. Y seguramente, hubiesen conocido la fama, cuando ya no estuviesen en condiciones de conocerla. Es decir, después de su muerte.

Lo mismo sucede con los escritores y sus editores.

Y tanto, marchants como editores, tienen a sus espaldas, estupendos equipos multidisciplinarios que realizan excelentemente su labor.

En conclusión, podemos ver que desde siempre fue necesario una visión Administrativa integral en el manejo de nuestros Museos y del arte en general y, mucho más aún, en los tiempos que transitamos, que sin lugar a dudas, permitirá una democratización mayor en el goce de la cultura, con menor participación pecuniaria de los organismos públicos.

SITUACION ACTUAL Y FUTURA

Así como ningún museo del mundo puede desentenderse de los problemas que aquejan a su patria o lugar de instalación, sean estos culturales, sociales o económicos, nuestros Museos, no son ajenos a los que ocurren en nuestro país, en cualquiera de los aspectos anteriormente citados.

Hoy están soportando la disminución de fondos asignados en los respectivos presupuestos, de los cuales dependen. Se hace cada vez más difícil conseguir “sponsors”, es decir aquellos ángeles económicos de los museos que están dispuestos a invertir en pos de la manutención y/o restauración del museo.

Aquellos Museos que tenían subsidios, los van perdiendo poco a poco, ya sea por hacerse más pequeñas las sumas acordadas, o simplemente por someterlas sin cambios a la inflación, lo que las va vaciando de contenido.

Las consecuencias son similares: Las instituciones se quedan sin fondos para su desempeño diario. Sin expectativas para planificar en grande o a largo plazo.

Se imponen entonces, otras vías de financiación. “Amigos de la Institución”, actividades remuneradas, cobro de entradas, solicitudes a fundaciones con fines parecidos, solicitudes a empresarios de todos los rubros, etc.

Lo anterior supone solicitar algo, que no todos están dispuestos a dar gratuitamente. Antes bien, casi todos piensan en una contraprestación basada en el conocimiento que de tal acción se transmita a la comunidad a la que va dirigida su actividad., O tan solo, que su clientela se entere.

Pero estos malos tiempos socio-económicos, no permiten abrigar muchas esperanzas de lograr lo necesario, recorriendo estos caminos.

Para ello hay que prepararse y munirse de datos sobre nuestra institución, que más de las veces no están disponibles, porque no se recabaron de manera sistemática (ni decir científica), que realmente nos permita asegurar a nuestro posible benefactor que el conocimiento de su espléndida acción llegará hasta tantas personas, o instituciones. O simplemente, que cada peso donado redundará en mejoras necesarias de cualquier tipo y no se dilapidará en acciones inconsecuentes o intrascendentes.

Para ello, debemos mostrar de manera muy convincente a nuestro museo.

No basta acercarse a un empresario y pedir.

Hay que convencer.

Y para ello, debemos tener un conocimiento sumamente acabado de nuestro museo: Cuánta gente vino, cuanta gente viene, cuanta gente supondremos que vendrá, cuánto costará lo que pensamos hacer, cuánto demorará el recupero de esa inversión, si es que lo habrá. Pero aun cuando no lo haya para el donante, este apreciará tal dato porque eso es una gimnasia constante que realiza sobre cada peso que cede de una u otra manera.

Cuánto es el beneficio que se obtendrá, medido en pesos o en mejoras sociales para quienes concurren o para quienes trabajan, porque ésta, también es una práctica constante del empresario.

Y todo esto que ofrecemos, no puede quedar en una comunicación “boca a boca”, el posible futuro donante pretenderá que cada afirmación nuestra sea corroborada por una documentación que avale la cifra que demos.

Hay que pensar que en el mundo económico, el lenguaje en el que se habla es aquel que surge de las cifras. De los números. Y aun cuando seamos de las Ciencias Sociales, el aspecto económico rige muchos aspectos de nuestra actividad. ¿Pueden nuestros Museos autofinanciarse?

¡¡ Claro que pueden !!

Cuánta es la cantidad que necesitamos para ello?

Planteado así, a boca de jarro, puede parecernos difícil de responder. Y esa sensación de dificultad está en relación indirecta con el conocimiento que tengamos de nuestra institución y de sus aspectos económicos.

Mientras más la conozcamos, menos dificultad en la contestación.

Mientras más desconocimiento, más dificultad.

¿Cuál es la solución rápida y simple para subirse al tren de los tiempos y proceder al cambio que se espera de nosotros o de nuestra institución?

Si nos ubicamos en 1980 y observamos de manera universal, veremos que podemos tomarlo como punto de inflexión en el cual se producen grandes cambios en relación al clima político y económico conocidos hasta ese momento, que afectan principalmente a la parte occidental del hemisferio.

Esta ola de cambios llegó hasta nuestros museos, al menos en muchos de ellos, en cuanto a la cantidad de servicios brindados y a la disminución de aportes dinerarios provenientes de sus organismos propietarios. Esto hizo que se comenzara a veces, con una desesperada búsqueda de fondos, manifestada en cobro de entradas, concesión de bar y almacén, acciones de márketing, desarrollo comunicacional, búsqueda de sponsors y recaudación de fondos a través de Amigos del Museo, etc.

Trasladado ello al mundo museal, vemos que se enfrentan dos concepciones del mundo totalmente antinómicas e irreconciliables.

Para muchos profesionales de Museos, éste no debe tener lazo alguno con nada que atañe al mercado, las ganancias e incluso el dinero.

No obstante a fines del Siglo XX, el cambio experimentado en los museos europeos, se hizo notar con espectacularidad. A tal punto que podemos preguntarnos si estamos ante un cambio de Era de los Museos.

Se produjeron cambios en las políticas tarifarias, en la creación de Filiales, en la posibilidad cierta de enajenación de patrimonios museales y en definitiva, en la salida de los museos al mercado.

Las “sucursales” establecidas en lugares distintos y lejanos de la ubicación primera y tradicional, de museos como el Guggenheim, o el Louvre, nos indican que, en

esos niveles, la salida del museo al mercado, hoy no se discute.

¿Por qué en nuestros museos todavía tenemos dudas?, pareciera que, especialmente, en nuestro país, se descrea de la bondad del “*self made man*” y por ende, se está siempre a la espera de las decisiones de políticas gubernamentales, que nos indiquen cómo hacer lo que debemos hacer.

Esta situación nos ha llevado a una trágica desconexión. No obstante, como el desarrollo no es lineal y además contamos en nuestro país con excelentes universidades con carreras en economía y comunicación, podemos encarar con muchas probabilidades de éxito una transformación en este aspecto, esperando además la sedimentación de las carreras referidas a la museología y a la preservación del patrimonio en general, que tímidamente se van creando, en establecimientos universitarios del país.

DOS INCOGNITAS QUE DEBEN SER RESUELTAS

¿Conocemos a nuestros públicos?

- Cuál es el valor de la entrada a nuestro Museo.
¿Podemos calcularla?

No nos corresponde ahora profundizar en los aspectos técnicos ni teóricos concernientes a los estudios de público. Pero sí, debemos mencionar que la realización de ellos de manera sistemática, hacen al conocimiento que debemos tener sobre nuestro Museo, a efectos de transmitirlos a las personas o empresas adecuadas que puedan ayudarnos a solventar parte de las erogaciones que el funcionamiento del mismo demande.

La otra incógnita la resolveremos seguidamente

CÁLCULO DEL VALOR DE LA ENTRADA AL MUSEO

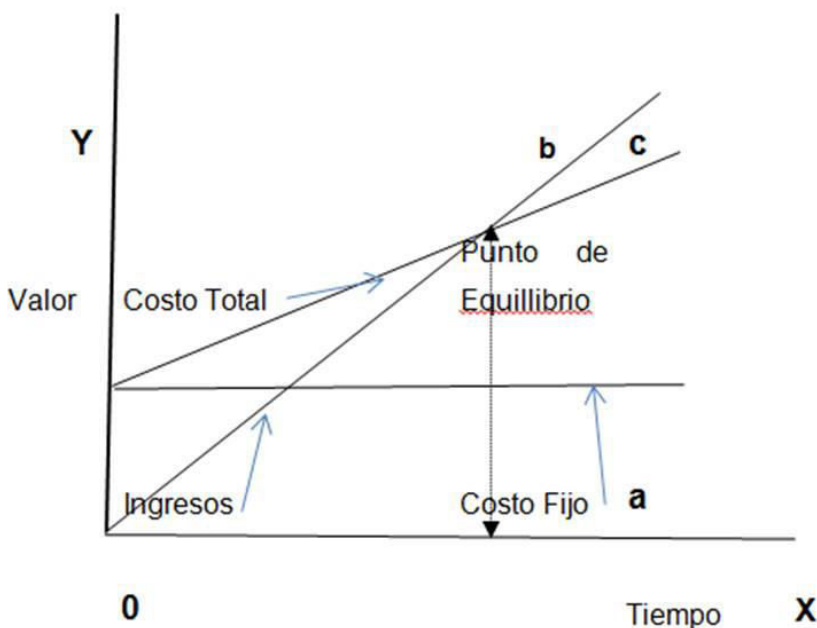
Para obtener el resultado buscado, trabajaremos con una herramienta financiera, que se conoce por el nombre de Punto de Equilibrio, que no explicaremos aquí en detalle, sino que iremos desagregándola a lo largo de un ejercicio práctico.

Nuestro cometido es calcular el valor de la entrada al museo, para que la misma permita el autofinanciamiento de la institución. Además, podemos adicionar unos puntos, a los efectos de poder capitalizarlo, o hacer mejoras nosotros mismos, sin esperar que el organismo propietario tome la decisión y libere los fondos necesarios.

El Punto de Equilibrio es el punto en el cual los montos de Ingresos y de Egresos se igualan. Es decir que no hay erogaciones de más ni de menos respecto a los ingresos. O si prefieren no hay ganancias ni pérdidas.

Esta es la representación gráfica del Punto de Equilibrio.

La curva del Costo Fijo, la representamos por **a**, con un valor constantemente igual desde su nacimiento sobre el eje de las Y. La curva de Ingresos, representada por **b**, nace en el vértice mismo del gráfico de coordenadas, o sea en el valor cero (0) de él. Los ingresos provienen del cobro de entradas a los visitantes. Que a la fecha no conocemos a cuánto ascenderá.



La curva **c** representa el costo total, que como sabemos nace a partir del valor del costo fijo, por ser la suma de los costos soportados

A la derecha del punto de equilibrio, se dan las Ganancias o, en nuestro caso Superávit. A la izquierda del punto en cuestión, se grafican las Pérdidas o en nuestro caso los Déficit.

CASO PRÁCTICO

Supondremos que vamos a calcular el valor de la entrada a un museo pequeño, que tiene la particularidad de que alquila el patio propiedad de un vecino, para realizar allí distintos eventos infantiles, sin necesidad por lo tanto, de ocupar la calle adyacente. También se hace cargo de la remuneración de dos guías que son las

encargadas de efectuar las Visitas Guiadas a los grupos escolares, o de cualquier otra índole. También suele recibir algunos pasantes de la Facultad de Comunicación, de la Facultad de Arqueología o de la Escuela de Museología, que realizan algunas investigaciones y adquieren experiencia para su futuro laboral. Para estos pasantes, se ha destinado un fondo anual, cuyo monto, de ninguna manera será mayor que el fijado al principio de cada año.

Este museo tiene concesionados el bar y el almacén, por lo que en este caso no son considerados.

También debemos tener presente que nuestra institución es de carácter gubernamental, por lo que todo lo que hace a gastos relativos al mantenimiento del edificio, impuestos, ampliaciones de salas, sueldos del personal con sus cargas sociales, etc. Son solventadas por la administración pública. En razón de lo cual, las erogaciones de ese tipo, ni siquiera pasan por el sector administrativo del museo, y no serán consideradas en absoluto en este cálculo.

De resultas de la revisión de costos efectuada, surgen los siguientes valores:

Gas	2880
Teléfono	5400
Comunicaciones	18000
Movilidad	1800
Publicidad	16800
Fletes	7200
Guías	19200
Pasantes	6000
Alquiler Patio	14400

Corresponde ahora dividirlos en Fijos y Variables. De acuerdo a lo que hemos visto más arriba, fijamos las características que cada uno tiene y procedemos a separarlos, obteniendo el siguiente resultado:

Como Costos Variables tenemos los primeros seis (6), por un valor total de \$ 52.080,-.

Como Costos Fijos tenemos los tres (3) siguientes, por un valor total de \$ 39.600,-

Como ya hemos dicho, con el valor de las entradas, deberemos cubrir la totalidad de los gastos.

VALOR YA ESTABLECIDO

Si el organismo propietario de nuestra institución, decide establecer una entrada de \$ 5.- para todo visitante, deberemos saber cuántos visitantes necesitamos para llegar a la cifra correspondiente. Para ello haremos lo siguiente: Sumaremos el total de los Costos y los dividiremos por el valor de la entrada.

$$(52.080 + 39.600) / 5 = 18.336 \text{ Visitantes por año}$$

La labor del museo será, en este caso, la de lograr la difusión necesaria para que se llegue a ese número de visitantes en el año.

VALOR A ESTABLECER

Ahora, si nos pidieran que fijemos nosotros el valor de la entrada, deberemos determinar con la mayor exactitud, la cantidad de visitantes que tendremos en el año. Para ello deberemos recurrir a nuestros registros de años anteriores, desechar, en los mismos los acontecimientos extraordinarios que hayan incrementado

la afluencia de visitantes, y establecer lo que estimamos habrá de ocurrir en este próximo año.

Determinado el número de visitantes, la operación a realizar sería la siguiente:

(SUMA de COSTOS) / Visitantes = Valor de la Entrada

Supondremos que la cantidad de visitantes la estimemos en 20.000. En este caso tendríamos:

$$(52.080 + 39.600) / 20.000 = 4,584$$

El valor de la entrada que propondremos será el de \$4,58. Hasta aquí hemos venido trabajando en equilibrio, es decir sin pretender ni excedentes, ni pensar en que se produzca un déficit.

Evidentemente que el redondeo que proponemos, por razones prácticas, generará una diferencia de \$ 80.- que consideramos no significativa.

Ahora bien, como sabemos, esto es puramente teórico y entonces deberemos buscar acercarnos lo más posible a la realidad de la ocurrencia de los hechos.

Para lo cual podremos hacer algunos ajustes que nos permitan obtener los resultados que estamos buscando.

UN AJUSTE NECESARIO

Puede ocurrir que:

- a. Nuestra estimación sea demasiado optimista;
- b. No estemos plenamente convencidos de lo estimado;
- c. Se avecinen problemas económicos a nivel nacional;
- d. Querríamos obtener un fondo adicional.

Ante la duda que se nos puede generar al considerar cualquiera de las alternativas anteriores, podemos hacer lo siguiente: considerar que el nivel de confianza estimado estará en un 20%. en más(o en menos). Entonces adicionaremos ese porcentaje al cálculo original de Costos, de la siguiente manera:

$$\textbf{(Costos Fijos + Costos Variables) x (+ 20\%)}$$

Y luego dividiremos por los 20.000 estimados oportunamente.

Realizando los cálculos tendremos:

$$\textbf{((52.080 + 39.600) x (1,20) / 20.000 = 5,50}$$

Para entenderlo mejor:

- a) Sumamos Costos $(52.080+39.600) = 91.680,00$
- b) Calculamos el 20% : $91.680 \times (20/100) = 18.336,00$
- c) Adicionamos a) + b) : $91.680 + 18.336 = 110.016,00$
- d) Al resultado c) lo dividimos por 20.000 $=5,50$

Este nuevo valor nos permitirá solucionar los interrogantes planteados oportunamente, ya que si calculamos los valores que estimamos ingresar a los distintos precios de la entrada, veremos cuál es la diferencia que nos permitirá el desahogo financiero.

$$20.000 \times 5,50 = 110.016$$

$$20.000 \times 4,58 = \underline{91.680}$$

$$\underline{\underline{\textbf{18.336}}}$$

Si nuestras estimaciones no fueron correctas, respecto al total de visitantes, este nuevo valor de \$ 5,50, servirá para sortear los baches en menos de asistencia a nuestro museo. Si por el contrario las estimaciones fueron exactas, los \$ 18.336,-, servirán para nuevas adquisiciones, o reparaciones o para futuras contingencias.

Será el Superávit tan necesario. Tan ansiosamente esperado y que nos ayudará a atender nuestras imprescindibles erogaciones.

Notas

¹ Halpin, Marjorie M -Conservadora de la Sección Etnología del Museo de Antropología y Profesora Asociada de la University of British Columbia, en la revista Museum N° 194

² Mairesse, F., 2013 *El Museo Híbrido*, Paidós. Buenos Aires.

Bibliografía

Martini, Yoli A., 2007 *Teoría y Práctica de un Museo*. Del Boulevard-Cba.

Mairesse, F., 2013 *El Museo Híbrido*, Paidós. Buenos Aires.

Lord, B y Lord, G.D. 1998. *Manual de Gestión de Museos*. Ariel. Barcelona

Baldwin, J. y Baldwin, C. 1990 *Introducción General a las Finanzas de la Empresa*-Ed. Playor- Madrid

Haeussler, E. y Richard, S.P. 1997 *Matemáticas para Administración, Economía, Ciencias Sociales y de la Vida*. Ed.Prentice Hall Hispanoamericana- Juárez- México.

Experiencias

Geopolítica de la museología

Dra. Lucía Astudillo Loor

Presidente ICOM LAC
Directora, Museo de los Metales
Cuenca Ecuador
luas60@hotmail.com

RESUMEN

Vivir en una ciudad de los Andes a 2.500 metros de altura, inmersa en una geopolítica especial, me condiciona la manera como entiendo la museología, la reflexión crítica del quehacer de los museos.

Tengo terror a las nuevas tecnologías sin embargo trato de aprenderlas, el tiempo va más lento para mí, me gusta ir despacio, disfrutando del camino, captando paso a paso lo que debe ser un museo.

Siempre estoy tratando de entender la sapiencia del Comité de Pensadores de los museólogos del mundo, para llevar siquiera un pedacito de los dioses del Olimpo a mi pequeño museo. Mucho han colaborado para mi acercamiento teórico, el ICOFOM y sobre todo el ICOFOM LAM, quienes han realizado el esfuerzo de llevar la teoría museológica hacia nuestra Región Latinoamericana.

Creo firmemente que todos los que trabajamos en museos debemos conocer sobre la teoría y la práctica y, ser coherentes con lo que hacemos en nuestras instituciones.

Palabras claves: Geopolítica, Teoría, ICOFOM LAM, museos

EL CONTEXTO GEOGRÁFICO

El texto del anuncio de la realización del Simposio del Comité de Museología del ICOM, ICOFOM, en la Universidad de la Sorbona, París, llegado a mi correo electrónico en el mes de octubre, fue revisado y leído por mí sólo en enero de 2014. (Mi secretaria lo había captado antes, pero no le dio importancia, porque lo vio en francés). Este incidente me ha llevado a cuestionarme si la rapidez de las comunicaciones a través de las nuevas tecnologías funciona de manera igual para todos los seres humanos, o si existen diferencias entre nosotros. Somos iguales, pero también reaccionamos diferentes. Tal vez el hecho de estar más cerca de las nubes a 2.500 metros sobre el nivel del mar, nos convierte en cierto modo, en espectadores de lo que acontece alrededor, y nos tomamos nuestro tiempo. Esto no quiere decir que siempre andemos en las nubes, doy el punto positivo, cuando nos involucramos, somos muy trabajadores.

Por lo general, en mi país, por experiencia propia y observada, a las personas pasadas de los cincuenta años y algo más, nos aterran las nuevas tecnologías. La televisión no llegó a Cuenca sino hace unos 50 años. Para mí fue difícil pasar de la máquina de escribir manual a la eléctrica y peor a la computadora. Recuerdo que unos 20 años atrás, cuando les pedí a mis sobrinos que me enseñen el uso de esta, me dieron indicaciones y exclamaron: todo es tan fácil, pulse las teclas, escriba y zas ya está. Cuando les respondí que no había comprendido, me contestaron: la tía es una bruta, no entiende nada. Así es les contesté, con la tía tienen que ir despacio las lecciones, porque no nació con la computadora en la casa, como ustedes.

Debo decir que, por mi parte he hecho el esfuerzo y continúo haciéndolo, de entrar en el mundo de las máquinas, especialmente de esta en la que uno tiene que pasar horas viendo los correos electrónicos, los Facebook, abriendo las pestañas y mucho más los ojos

para poder ver mejor lo que nos envía el ICOM, Comités Internacionales y los Presidentes de la Región que comprende el ICOM LAC. Además de los amigos de otras latitudes y los personales míos, correos basura, anuncios bancarios, publicitarios, correos del servicio de rentas internas, etc. En fin, podría pasar horas y días completos mirando la máquina infernal, sin apenas tiempo para involucrarme en las otras actividades en las que me encuentro inmersa: museo, trabajo social, libros, asistencia a un té, etc. porque tengo la terrible tendencia de involucrarme en muchas cosas.

Siento que el tiempo mío, de una ciudad en un valle, en los Andes, no es el mismo que vivir en una metrópoli estadounidense, europea o asiática con toda la tecnología al alcance de muchos. Yo voy más despacio, tengo deseos de disfrutar de las cosas, de no acelerarme en vano, no tanto la expresión mañana, mañana, pero si más luego, más luego, significando unas horas o tal vez meses después, no sé si confesarlo así, porque de ningún modo me catalogaría como ociosa, al contrario repito lo anterior, soy muy trabajadora.

Siento en fin, que haber nacido hablando español, sin los modernos aditivos de moda en el lenguaje y en una época remota o no tanto, depende de la perspectiva, tener una niñera quichua hablante parte de mi patrimonio inmaterial, de la que me quedan algunos rezagos de quichuismos, “shungo, ñuto, suco, ñaña” corazón, pequeño, rubio, hermana, que mis amigos latinoamericanos del ICOM, cuando los enuncio a nivel coloquial, sin darme cuenta cabal, se quedan sin saber qué significado tienen; me hace cuestionar el español actual del Ecuador influenciado por el movimiento mundial de mujeres. Ahora usamos mayor vocabulario para expresar lo mismo: todos y todas, niños, niñas, adolescentes, “adolescentas”, ciudadanos y ciudadanas; en vez de examen, se dice instrumento de evaluación y de cárcel centro de detención para personas en conflicto con la ley y así otras palabras y frases. Además veo mi

evolución personal, ya no tengo mi mirada enclaustrada, ahora soy más cosmopolita, viajadita, como decimos en Cuenca, estoy más consciente de mis palabras, rara vez se me escapan aquicito, darasme pasando, dejarasme hacer, que eran muy frecuentes en mi expresión oral.

Sin embargo a qué viene esto me dirán, pues como un objetivo de este texto es repensar los museos y la museología desde nuestra perspectiva latinoamericana o mejor mi propia perspectiva de ecuatoriana, mi geopolítica personal. Siguiendo este pensamiento, del uso actual del habla en el idioma Español, me pregunto si los museos son masculinos, sin embargo la museología es femenina o si también debo usar la terminología, museos y “museas”, museología y “museológico”, para estar a tono con la idiosincrasia o burocracia reciente.

Creo así mismo, que no es lo mismo expresarse en español que en inglés o francés, la lengua nos condiciona, nos hace volar o nos impone límites. Y que les parece como se oye, se murmura, se susurra, en los otros dos idiomas oficiales del ICOM, suena áspero, neutro, Museology, y en francés Museologie, pues no sé si es masculino o femenino. A la final no importa, Museologie, suena bonito. Aunque siempre me quedan las dudas, de si lo que yo entendí de la Museología en inglés o en francés o lo que tradujo él intérprete, es lo que realmente quiso decir el orador o simplemente es lo que yo capté.

Yo, como trabajadora de museo y desde 1989, dueña de un Museo creo que mi museo es unisex, humano, tiene vida, se mira, duda y se cuestiona a sí mismo y a veces se siente desamparado, desesperado, porque tiene que y debe seguir funcionando porque así lo quiere su creadora e impulsora. Sueño y sueño con un museo con muchas exposiciones y lleno de usuarios. Siempre he creído ser una mujer práctica y emprendedora. Cuando me dicen haz esto o aquello, escojo lo que más creo y me conviene y lo hago. Aunque

en ocasiones quiera salir corriendo después de que he escogido aquello, porque me parece que no era lo correcto, pero lo hecho realizado está y no hay pautas para discutirlo esta vez, tal vez la próxima se mejorará o superará.

Creía y creo que la educación era y es la senda y el hilo conductor de mi museo y en consecuencia de todos los museos, es decir, mi pensamiento universalizado. Y, con esta seda me sigo manteniendo, realizando programas educativos con asistencia especialmente de escuelas y colegios locales. Me fascina escuchar la bulla y mirar a los estudiantes en las salas. Siempre intento ser creativa.

ENCUENTRO CON LA MUSEOLOGÍA

Sin embargo debo decir también que, en mi trajinar en los museos, cierto día, una chispa iluminó mi quehacer museístico y comprendí que atrás de toda mi acción debía haber una teoría, un sustento filosófico, una imagen sensible pensante, de la realidad actuante.

Fue un día especial en 1990, cuando conocí en Buenos Aires, en la Primera Reunión del Subcomité de Museología, ICOFOM LAM, a las musas de mi museo: Nelly Decarolis y Tereza Scheiner, las mayores teóricas y promotoras de la museología latinoamericana, fundadoras del Subcomité Regional de Museología para América Latina.

Al comienzo el término Museología, me sonó tan extraño, algo como el nombre de un restaurante muy elegante, de chefs franceses, belgas y suizos, cuestioné y averigüé cuál era su significado, en el diccionario de la Real Academia no había esta palabra, al fin encontré uno en él que decía: tratado sobre los objetos, oh sorpresa, había una teoría, creía que uno hacía los museos con intuición y emoción, pensando en la colección, preservación, exposición, educación y difusión. No se me

había ocurrido qué podía existir la Museología, o el Museológico como lo diríamos con género. Ahora se por seguro ya que según el libro Claves de la Museología, esta es el “conjunto de tentativas de teorización o de reflexión crítica vinculadas con el campo museal”. Es decir que somos los cazadores, ávidos por llegar a alcanzar, apresar, un sistema teórico ideal para llegar a una reflexión útil sobre los museos.

Ese fue el inicio de mi entrada, mi involucramiento con el Comité de Museología, además la gente del ICOFOM, eran tan amables, atractivos y expertos en esta materia, que no podría dejar de seguir asistiendo, embelesada con su sapiencia. Allí estaba el Olimpo de la Museología, los dioses Vinos Sofka André Desvallées, Patrick Boylan, Peter Van Mensch y luego un joven François Mairesse. También había diosas, para tener género, como Mathilde Bellaigue, Hildegard Vieregg, Ann Davis, del otro lado del Atlántico, así que, a pesar de que me cuesta teorizar, sigo yo mestiza latinoamericana y ecuatoriana con mucho orgullo, intentando adentrarme en los túneles y laberintos del pensamiento museológico para dar mayor vigencia a mi museo, allí sigo, continuo, por lo menos, tratando de entender la museología, en el ICOFOM LAM.

Así, guiados, conducidos por Nelly y Tereza de la mano del ICOFOM LAM se han llevado a cabo numerosas reuniones y seminarios en nuestra Región Latinoamericana, varias en el Ecuador y por mi parte me mantengo firme en la tarea de llegar a ser pensadora y vasalla de la museología o museológico. No sé si algún día lo consiga en totalidad, pero allí sigo de vez en cuando pensando en la teoría. Conocí a Norma Rusconi, Mónica Risnikoff de Gorgas, Karina Durand, Waldisa Russio, Helena Costas, Cristina Bruno, Gladis Barrios, Olga Nazor y muchos otros colegas de nuestra Región, que como es usual decir en estos casos, sería muy largo enunciarlos. Así, recorro el mundo en busca del saber de la Museología, beber la chicha de ese conocimiento,

alimentarme, además del arroz con pollo, el maíz o mote pillo, las tortillas, las empanadas, quisiera saciarme, imbricarme en ese alimento misterioso que constituye el pensamiento museológico, escuchar y descifrar con mucha atención las palabras: museal, o campo museal, musealia, musealización, museografía, herenciología. Por cierto que para mí museo, he creado las palabras museometálico, duro, resistente, fuerte y no sólo por los metales, sino porque las personas, los técnicos tenemos que ser fuertes. Nosotros debemos tener un museoansiolítico, sazonado con ansiedad de saber museológico que en ocasiones nos desvele, nos consume y no nos deje dormir y personalmente debo decir no me deja proseguir, por el miedo a errar. Aunque siempre me consuelo con el consabido dicho errar es humano.

EL CONOCIMIENTO DE LA MUSEOLOGÍA

Es tan necesario saber a dónde vamos, de qué tronco nos agarramos, qué hacemos y por qué lo hacemos, aunque a veces siento que es mejor no saber por qué actuamos y simplemente hacerlo con pasión, la regla de hazlo y después averígualo. Lanza un dado y después ve donde cayó.

Cuestionarse siempre es saludable, sin embargo tal vez no nos deje actuar con intuición, con alegría, la alegría de ser funcionario, trabajador y algunas ocasiones creador de un museo.

Gracias al ICOFOM, este magno comité de pensadores, he podido recorrer algunos países del mundo, observar la diversidad cultural, respetar esa diversidad y que también me respeten al saberme distinta, escuchar muchas teorías y escoger lo que conviene a mi pensamiento y acción en el museo.

Pienso que así mismo, en nuestra América Latina, gracias otra vez a Nelly y Tereza, podemos invitar al

convite a todos los colegas del ICOFOM LAM de la Región, y también a los que no lo son, sin embargo interesados en la Museología, quienes hemos podido deconstruir, aprehender, alimentarnos, abastecernos de ese cuerpo de la Museología o Museología, a veces esbelto, otras rechoncho, sin embargo sinuoso, apetecible, que no se deja alcanzar por cualquier mortal sino aquel iniciado en ese cúmulo de pensamientos teóricos sobre la Museología o Museología. Respondo que muchos colegas saben mucho, han logrado entrar en el Olimpo, y están apoyando para que otros paso a paso lo alcancen.

Quiero también mencionar al Instituto Latinoamericano de Museología, ILAM, con sede en Costa Rica quiénes conducidos por Georgina de Carli realizan una labor de formación del personal de los museos en la región.

Existen varias Escuelas de Museología en nuestra Región, la de la Universidad de Río de Janeiro tiene ya más de 80 años de creada. Hay un sinnúmero de especialistas que creen y saborean la Museología. Sin embargo me entran las dudas de una lugareña, de una ciudadana común mortal y me cuestiono seré capaz yo simple habitante de un pequeño país, ubicado en una Región hermosa del mundo, podré yo llegar a captarle en todo su esplendor a esta Museología, Museología, que a veces parece escaparse de mis manos y de mí mente. Seré alguna vez una cuestionadora eficiente, crítica y teórica del campo museal. Mi respuesta es que tal vez no sea nunca una filósofa, sin embargo intento una y otra vez pensar un poco, no importa el sendero, ni lograr metas finales, lo que me motiva es la socialización, el intercambio cultural, intergeneracional, inter geográfico que se logra a través de las Reuniones del ICOFOM e ICOFOM LAM, tan amenas y sesudas. Quiero también referirme a que estas reuniones me han permitido viajar, turistar, conocer la región y el mundo, y eso por sí mismo es ya un gran enriquecimiento cultural.

En América Latina, en Brasil existen los pos grados de Maestría y Doctorado en Museología, ellos están adelantados en la teoría, y creo que en otros países también. En el mío confieso que la museología a través de pos grados no ha avanzado mucho sin embargo continuo promoviendo las reuniones del ICOFOM LAM en mi país, aspiro que se enganchen en el pensamiento museológico en el Ecuador, especialmente en las Universidades. He conversado algunas veces con sus rectores, sin embargo no se han interesado en este ámbito, no me he encontrado con especialistas que les guste teorizar y ser parte del ICOFOM, sólo Juan Carlos Fernández en Quito y la Universidad Técnica Equinoccial, UTE, a nivel de pregrado.

Para terminar esta reflexión, luego de pasar abrazando y saludando a cuantos colegas se encuentren a mí alrededor, he decidido que debo dar a conocer mi sumiso pensamiento museológico, realizar algunos cuestionamientos y sugerencias para mi mundo del museo, si a alguien le sirve, qué bueno:

¿Debemos los funcionarios de los museos estar anclados en el pasado o vivir el presente e ir a la lucha revolucionaria del buen vivir que está de moda en mi país, es decir ir por la museología social?

El museo debe reivindicar su papel de gestor social desde sí mismo, desde los funcionarios que lo hacen, sin importar lo que los demás, los otros crean. La reivindicación viene desde sí mismo.

Las palabras museo, museología, museal, no nos representan a todos los museos, son meras representaciones, interpretaciones de la realidad del mundo, son sombras de lo que es mi museo, mi museología personal. Sin embargo, debemos tratar de cambiar la realidad de nuestros museos, conocer de Museología, dar una reflexión crítica para que el museo cambie por sí mismo.

Es necesario que exista coherencia entre lo que hablamos, pensamos y la praxis, si solo teorizamos no vale nada.

Debemos dar mayor énfasis a los principios del museo y aumentar los esfuerzos en innovar los mismos.

Es preciso que apoyemos a los dioses del Olimpo Museológico, sin embargo bajemos a ver a los usuarios, a nuestros visitantes como individuos con voz y voto y a la vez traer talentos ajenos al museo con otros modos de vida y de pensamiento para que enriquezcan nuestra museología personal.

Todos juntos, teóricos y prácticos, debemos dar mayor transparencia a las actividades que desarrollamos en el museo, reportar las gestiones que hacemos y siempre valorar las tentativas de teorización que comprende la Museología internacional y académica.

Teoría y práctica, Museos, Museas, y Museología, Museología, tienen que ir juntos para llegar a concretar las metas del museo.

Bibliografía

Astudillo, Lucía. Museos Abiertos a la Imaginación, Museo de los Metales, ICOM Ecuador, Quito, 2012, 2013.

Desvalles, André y Mairesse, Françoise, Conceptos Claves de Museología,

ICOFOM e ICOFOM LAM, Varios Pre-textos, 1990-2013

Decarolis, Nelly, compiladora: El pensamiento museológico latinoamericano, Los documentos del ICOFOM LAM, Edit. Brujas, Córdoba, Argentina, 2006.

Un espacio de encuentro para todos

Amalia Castelli Gonzalez

Pontificia Universidad Católica del Perú
Av. Universitaria 1801-San Miguel
acastel@pucp.edu.pe

RESUMEN

Hay mucho por hacer en lo relacionado al público y a la oferta cultural que ofrecemos en la ciudad de Lima; los turistas por ejemplo, van a los museos para conocer los orígenes y la identidad de un pueblo; quizá es por eso que nos falta construir nuestra identidad, y los museos pueden ayudarnos en esa tarea.

¿Qué demanda el público de Lima cuando recorre las calles y busca entretenimiento, distracción, conocimiento, nuevas propuestas?

Un espacio de encuentro abierto al público que ofrezca alternativas distintas, que esté al alcance de todos y que asegure que la información que en él se divulga procede de información certera y es novedosa.

Nos referimos a la Casa O'Higgins, espacio cultural propiedad de la Universidad Católica del Perú, Un inmueble ubicado en la quinta cuadra del Jirón de la Unión, el eje peatonal más importante del centro histórico de la ciudad, vía que une a todas las calles aledañas en

un importante circuito peatonal que en tiempos pasados fue de gran significado en la ciudad, adonde se preciaban estar los negocios más reconocidos, los cafés mas distinguidos, los estudios fotográficos más relevantes y que otrora también fueran residencias de los primeros vecinos que poblaron la entonces recién fundada capital del virreinato. Así Ambrosio O'Higgins, trigésimo sexto Virrey del Perú quien gobernara a fines del siglo XVIII hizo venir a Lima a su hijo Bernardo, quien siendo muy niño seguramente recorriera las calles de la ciudad y después , en la época independentista se trasladaría nuevamente a la capital del virreinato, en donde permanecería hasta su muerte (1842).

La Casa ocupada por O'Higgins en el Jirón de la Unión, después de muchos avatares, pasó junto con el legado de Don José de la Riva Agüero a ser parte de las propiedades que ostenta la Universidad Católica del Perú, y en una gestión amical junto con el gobierno de Chile se llegó a un acuerdo en el año 2006 para lograr su restauración, hoy luce el resultado de esa intervención. Ciertamente como otros ambientes del Jirón de la Unión tiene el reconocimiento de inmueble patrimonial y cumple una función específicamente cultural en la cual se unen los esfuerzos de la empresa privada y otras instancias culturales para convertir este espacio en una ventana abierta al conocimiento, la difusión cultural y la integración, , los roles de espacio museal no están lejos de sus funciones, preserva el patrimonio cultural que se le encarga, conserva los tesoros de la PUCP que atesora y exhibe con gratuidad los esfuerzos de la comunidad universitaria así como de los gobiernos regionales y otras instancias culturales difundiendo los testimonios del pasado y el presente a través de un programa intenso de actividades expositivas a las que se suman, seminarios, conferencias, presentaciones de libros, reuniones académicas y diplomáticas y hasta música y danza tanto de cámara como popular.



Foto interior Casa O'Higgins: primer piso

Si nosotros revisamos los libros de visitas vamos a recoger comentarios diversos sobre la experiencia que proporciona un espacio cultural, más de 83,900 visitantes recorrieron nuestras instalaciones entre los meses de febrero y agosto del presente año y expresiones como: *muy Interesante... felicitaciones!, Me gustó, volveremos pronto !, Deseamos que sigan presentándonos muestras tan espectaculares como esta! ; Realmente extraordinario, la exposición muy detallada, es una contribución gratificante de la historia y el avance de la realidad peruana! ; Soy de provincia y desconocía lo que esta exposición me enseña!; Aplaudo la iniciativa de promover exposiciones culturales gratuitas y que engrandezcan el conocimiento de la sociedad!* Son sólo algunas de las frases que recogemos de esos documentos que dejan huella de la presencia de un público ansioso por encontrar una oferta cultural que satisfaga sus aspiraciones.

Al cotejar las cifras que estamos transmitiendo con otros informes que a la luz de los análisis que las instituciones culturales proveen arrojan datos esenciales. Las cifras, pues, facilitan a los gestores culturales el análisis desde distintos ángulos, para una dilucidación de políticas de museos más específicas. En la ciudad de Lima hay según las estadísticas 75 museos, de los 261

que tiene el Perú, es decir el 29% de los museos a nivel nacional se ubica en la capital y atienden un sin número de visitantes y al mismo tiempo y como se sabe, muchos de los museos de la capital cuentan con la mejor infraestructura, tienen los más completos programas de exposiciones, altos índices de visitantes y el reconocimiento internacional.

¿Por qué nos interesa conocer a nuestro público? Esta es una antigua preocupación a nivel de museos europeos y latinoamericanos que procuró en los años sesenta y setenta un acercamiento entre museo y población, se buscaba llegar al público a través del aumento en la oferta educativa, las actividades temporales académico-sociales dentro y fuera del ciclo expositivo.

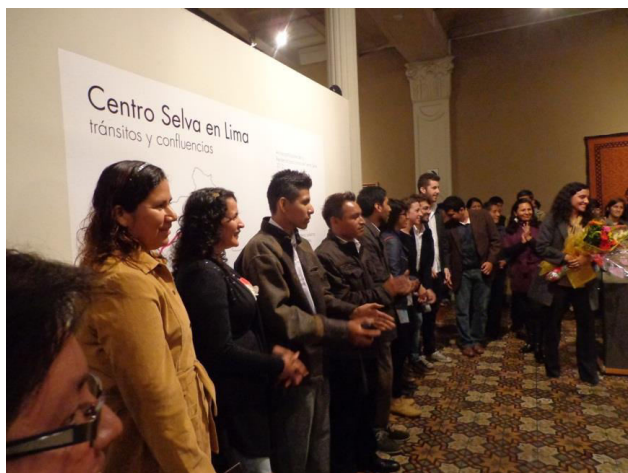


Foto inauguración exposición Centro Selva.
Archivo Casa O'higgins

En países como el nuestro y en ciudades específicamente como Lima desde hace décadas se vienen concertando múltiples esfuerzos para relacionar el patrimonio cultural, que fue tratado como exclusiva

preocupación de ciertas elites académicas, con la vida regular que desarrolla el resto de la población, desde el momento en que temas como patrimonio inmaterial han sido incluidos en la constante preocupación de autoridades, medios de comunicación y comunidad local, desde que la presencia en Lima de una población migrante que ha poblado la ciudad , venida desde las llamadas “provincias” ha hecho que la mirada gire buscando atender la demanda de esta población.



Foto Casa O'Higgins 2do.piso: Archivo PUCP

En las últimas décadas, el trabajo realizado el Ministerio de Cultura de Francia sobre el uso del tiempo libre de los franceses en cuanto a prácticas "cultas", ya les permite tener elementos para hacer una interpretación evolutiva y crítica de visitas a museos .Ya saben que lo que hace unos años se interpretaba como un aumento notable de visitantes era, en realidad, un incremento de la presencia del turismo internacional y de un sector muy informado y, por lo tanto se trataba de un fenómeno de elitización.

Las preguntas más comunes que se formulan han sido dirigidas a saber más sobre el sujeto que llega a un evento cultural como por ejemplo quiénes son los visitantes, cuáles regresan y cuáles no (si hay una frecuencia en la visita); cuál es la imagen que se tiene del museo o de una exposición en especial entre algunos grupos sociales, sean estos adultos o estudiantes, que es lo que más ha llamado la atención del visitante, cuál ha sido el elemento expositivo que más ha destacado en la exposición y por qué, cuál es el mensaje que la exposición ha transmitido, cuanto ha aprendido el público en la visita.

La investigación en torno al público que llega a las exposiciones no es nueva. En Estados Unidos los primeros trabajos datan desde 1928, y en los cuales se destaca al visitante con identidad y con intereses, actitudes y objetivos propios. Luego continuaron haciéndose en Canadá, Francia, Alemania, México y Argentina.

A partir de la década de los sesenta la preocupación se masificó de manera notable pero a pesar de ellos es muy relativa la información que en algunas ciudades como la nuestra tenemos a nuestra disposición.

Preguntarnos sobre las necesidades de los visitantes y sus intereses, cuales serian los recursos para lograr que el consumo cultural sea más efectivo en el sentido en que queremos que valore lo que ve, que crezca en conocimiento, pero que también satisfaga sus necesidades recreativas nos resulta un tema difícil de abordar pero necesario para generar el contacto del público con las exposiciones. Y más difícil aún, acerca de los efectos a largo plazo de estas experiencias.

Muchas investigaciones de esta naturaleza no siempre se realizan directamente en museos, galería, espacios culturales, o para ellos, pero que ayudan a conocer las posibles relaciones que establece la comunidad con el conocimiento y valoración del

patrimonio histórico, etnográfico, artístico, científico, natural.

Indagar sobre la formación de hábitos culturales si bien ha sido una tarea de encuestadoras que generalmente por curiosidad o por ofrecer servicios a nivel turístico han desarrollado , a quienes trabajamos en espacios culturales, que “ vendemos “ como se dice comúnmente un producto cultural nos interesa de sobremanera conocer. Ciertamente no es fácil, ni muy accesible pero escudriñaren la sensibilidad del público puede resultar apasionante y útil para implementar la oferta cultural que desarrollamos.

Las visitas a espacios culturales nos ofrecen una gama de posibilidades a fin de establecer también las políticas culturales que manejamos desde nuestras instituciones, pensar en las necesidades del visitante nos llevan a una mayor reflexión sobre la propuesta museográfica y todas las acciones que alrededor de nuestra propuesta se deben contemplar con el fin de que el éxito esté asegurado, la expectativa del visitante quede satisfecha y cumplamos los objetivos trazados como instancias que ofrecemos cultura y conocimiento.

1.- Nombre del museo:
Horario de atención:
Número de visitantes recibidos de 5 p.m. a 10 p.m. : 1208 personas entre las 6pm. y las 10 de la noche
Número de miembros del staff del museo que trabajaron durante el evento: 3 personas del staff más 4 personas de <u>vigilancia y seguridad</u> .

I. A continuación se le plantearán unos ítems, con el objetivo de evaluar la VII edición de “La noche de los museos”. Por favor, valore de 1 a 5. (1: Insatisfacción total, 5: satisfacción total).	
Difusión y publicidad	Valoración
Campaña publicitaria a través de prensa y redes sociales	2
Difusión a través de banners, volantes, stickers y demás material impreso	2
Voluntarios	
El número de voluntarios designado fue adecuado	1
La labor de apoyo de los voluntarios fue importante para la difusión del evento	1
II. A continuación se le plantearán algunas preguntas, para conocer a profundidad su percepción del evento y las proyecciones para próximas ediciones.	
¿Qué dificultades o problemas se le presentaron durante el desarrollo del evento? ¿Sugiera una posible solución al respecto?	
No se presentaron dificultades	
¿Considera que la gratuidad de ingreso o la tarifa promocional fue un aliciente para el público visitante?, ¿Considera factible para próximas ediciones reducir sus tarifas u ofrecer gratuidad de ingreso?	
El ingreso es gratuito	
¿Su museo cuenta con presencia en redes sociales (páginas de Facebook, Twitter, etc.)?	
¿En caso de tenerlos, su museo hizo difusión del material de difusión (video promocional, convocatoria de voluntarios, etc.) que se compartió con ustedes?	
La casa O'Higgins si cuenta con twitter y Facebook y la difusión si se hizo por estos medios	
Si su museo desarrolló actividades complementarias, ¿considera que éstas fueron importantes para incentivar el acceso del público?	
Un grupo musical que atrajo durante dos horas (de 7pm. a 9pm)la atención del publico que transita por el Jirón de la Unión	
¿Su institución cuenta con un programa de visitas guiadas u otros servicios dirigidos a personas ciegas, sordas, o con otros tipos de discapacidad? De no ofrecer estos servicios, ¿cree usted factible implementarlo en el futuro? ¿Qué factores considera que facilitarían o imposibilitarían dicha implementación?	
No contamos con programas especiales	
¿Qué opina Ud. sobre la labor de producción y coordinación que ejecutó la sub gerencia de cultura de la Municipalidad de Lima en este evento?	
Faltó mayor coordinación a fin de que llegará el material de difusión de manera oportuna	
Observaciones generales o comentarios:	

Ficha de la VII edición de la Noche de Museos.

Fuente : Municipalidad de Lima

Pero algo que no debemos de dejar de considerar es que a diferencia de otros países donde la oferta cultural es muy variada y amplia, en el Perú y específicamente en la ciudad de Lima muchas de las personas que lideran un espacio cultural no conocen en profundidad la composición social de nuestras poblaciones, menos aún los comportamientos culturales así como las formas de reaccionar ante una propuesta museográfica innovadora.

Los programas relacionados con el estudio de consumo cultural son escasos, las instituciones que generan las políticas culturales de la ciudad aún no han desarrollado las líneas de acción más eficaces para orientar de manera coordinada, no sólo la programación de los museos, sino de programas de enseñanza no escolarizada, programas editoriales y todos aquellos que estén dirigidos al logro de hacer que la cultura esté al alcance de todos.

Claro que hay algo que aún a estas alturas de la disertación seguramente no hemos definido claramente y es el concepto de público, acaso queremos a un receptor pasivo? La tendencia que hemos venido observando a nuestro alrededor es que se ha tratado por todos los medios de asegurarnos que contamos con una sociedad de espectadores, en lugar de actores. Pero ¿hasta dónde el público puede convertirse en un actor en nuestros espacios culturales si sólo asisten, miran y se van?

Garantizar que nuestro público es el público que buscamos no resulta fácil pero hay que trabajar duramente para educarlos y educarnos frente a las propuestas culturales, escucharlos, leerlos, tener en cuenta su opinión es tener un sector de la población que

participa de una manera más directa con nosotros, que no están al otro lado de la propuesta sino también incorporados porque entre los objetivos de nuestras exposiciones las reacciones del público, el sentir del visitante y su opinión vale y vale mucho... los visitantes son un sector representativo de la población a la que queremos llegar.

Bibliografía

- Alarcón, R. Bibliografía sobre estudio de públicos en Museos de España (1980-2005). Costa rica. Fundación ILAM
- De Carli, Georgina. Vigencia de la nueva museología en América latina. Conceptos y Modelos. Revista ABRA, Costa rica, 2004
- Del Blanco, Rodrigo. Revista Anales del Museo Nacional de Antropología, XII, Madrid.2006
- Los Museos y su Proyección a la Comunidad (UPM103-UPM1) en: Diploma semipresencial: Uso Pedagógico de los Museos. Facultad de Educación PUCP. Lima, 2014

Anexo

Por Laura Vanessa Morales

Era mitad de semana y tenía ganas de hacer algo tranquilo para distraerme luego de un día de chamba dura. Le dije a un amigo que me pase a buscar para ver qué hacíamos. Cuando llegó pensamos en las opciones: cine, teatro, ir a comer, alguna expo o un vinito... Que son las

cosas que uno hace cuando quiere salir pero no puede ir a tonear porque al día siguiente hay que levantarse temprano.

Salíamos del Centro de Lima mientras decidíamos qué hacer. En eso pasamos por el MALI (Museo de Arte de Lima) y le dije ¿y si vamos a un museo?

Mi pata me miró raro, como quien dice “No te hagas la culta pues” así que terminamos yendo al cine.

Pero me quedó esta inquietud de por qué no contamos la visita a un museo como una opción de entretenimiento, como quien conversa dando una vuelta y de paso viendo algo interesante; como lo hacemos en las exposiciones a las que vamos normalmente.

Decidí hacer una pequeña encuesta entre gente de la PUCP, para ver si era yo o esto era algo generalizado. Así que me paré en el tontódromo y pedí a 30 personas que me nombraran 7 museos en Lima, que me digan su ubicación y si lo habían visitado. Estos fueron los resultados:

Tags: ~lau's blog, Museos, Entretenimiento, Cultura.

La sorpresa fue ingrata. La mayoría de gente conocía el Museo de la Nación, ubicado entre las avenidas Javier Prado y Aviación y casi la mitad mencionó el de Arte en el parque de la exposición. El resto era recordado por menos de la tercera parte y ni qué decir de haberlos visitado.

Lima cuenta con 75 museos, de los 261 que tiene el Perú, es decir el 29% de los museos a nivel nacional se ubica en la capital. Sólo 18 fueron recordados por lo menos por algún alumno de los encuestados en la PUCP.

Con roche admito que de esos 75 he visitado menos de 10, y fácil la mitad en visitas organizadas en el colegio. Alguna vez me provocó ir a un museo y me llevé a mis hermanos chiquitos porque tampoco es la voz ir sola y seguro tuve el temor de que me respondan como mi amigo cuando se lo propuse.

Existen prejuicios al respecto, se considera aburrido ir al museo, algo para tías pitucas después de tomar el té con sus amigas o profesores de historia y arqueología. Esto a pesar que la lógica es casi la misma que ir a una exposición de foto o alguna otra expresión artística.

En ciudades como Lima, en donde los espacios culturales y de ocio son de lo más variados -tanto en gustos como en presupuestas- los museos tienen una gran competencia, por lo que necesitan posicionarse como una opción atractiva dentro de la diversidad que tenemos en esta geografía urbana.

Los dos museos más visitados en mi pequeña encuesta fueron el de la Nación y el de Arte, ambos con estrategias de marketing en la promoción de actividades y exposiciones temporales que aprovechando su ubicación, colocan grandes banderolas en su fachada.

Además hace falta un compromiso de la Municipalidad para señalar los museos, para movilizar su imagen en paraderos, buses, centros comerciales, etc.

De manera que estén presentes en el imaginario de la gente al decidir qué hacer con su tiempo libre.

Hay mucho por hacer al respecto, los turistas van a los museos para conocer los orígenes y la identidad de un pueblo; quizá es por eso que nos falta construir nuestra identidad, y los museos pueden ayudarnos en esa tarea.

La conexión entre colecciones de museos – el caso del Banco Colonial de la Casa dos Contos

Janine Menezes y Ojeda

Museu da Inconfidência. Ouro Preto-MG, Brasil

Janine.Ojeda@museus.gov.br

RESUMEN

Desde el establecimiento del Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional en 1937, la formación de colecciones de museos y el acceso al patrimonio museológico brasileño pasaron por distintas fases para llegar al primer cuarto del siglo XXI. Entre los años 1920 y 1950, algunos eventos históricos y la toma de decisiones, de cuño preservacionista, se constituyeron como hitos en la escena cultural del país, entre ellos la creación de museos que evocan el espíritu nacionalista del Estado Novo de Getúlio Vargas, como el Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, en 1922, y el Museu da Inconfidência, Ouro Preto, en 1944. Este artículo tiene como objetivo abordar la musealización de los objetos y su poder simbólico a través del estudio de caso de un banco colonial de Casa dos Contos, la antigua Vila Rica, que hoy aparece de manera compartida como acervo en los dos museos. Para entender la realidad actual, este estudio aborda aspectos relacionados con la representación del conocimiento en Museología que implica la investigación del objeto y el post-tratamiento de la información, a fin de aclarar sobre el potencial real del patrimonio museológico informativo en el proceso de mediación con el público en estos "espacios de encuentro".

Palabras clave: Colecciones de Museos. Patrimonio Musealizado. Representación del Conocimiento. Mediación Cultural.

RESUMO

Desde a criação do Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional em 1937, a formação das coleções de museus e o acesso ao patrimônio museológico brasileiro passou por distintas fases até chegar ao primeiro quartel do século XXI. Entre as décadas de 1920 e 1950, alguns acontecimentos e tomadas de decisão, de cunho preservacionista, constituíram-se como marcos no cenário cultural do país, dentre eles a criação de museus que evocavam o espírito nacionalista do Estado Novo de Getúlio Vargas, a exemplo do Museu Histórico Nacional, no Rio de Janeiro, em 1922, e do Museu da Inconfidência, em Ouro Preto, em 1944. O presente artigo visa enfatizar a questão da musealização dos objetos e seu poder simbólico, através do estudo de caso de um banco colonial proveniente da Casa dos Contos, na antiga Vila Rica, que hoje figura de forma partilhada como acervo nos dois museus citados. Para compreender a realidade atual, este estudo pretende abordar aspectos relacionados à representação do conhecimento na Museologia desde a pesquisa do objeto até o pós-tratamento da informação, no intuito de esclarecer quanto à real potencialidade informacional do patrimônio museológico no processo de mediação junto ao público nesses "espaços de encontro".

Palavras-chave: Coleções de Museus. Patrimônio Musealizado. Representação do Conhecimento. Mediação Cultural.

ABSTRACT

Since the establishment of the Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional in 1937, the formation of museum collections and the access to the Brazilian museological heritage passed through distinct phases to get to the first quarter of the twenty-first century. Between the 1930s and 1940s, some historic events and consequent decision making, constituted milestones in the cultural scene of the country, among them the creation of museums that had evoked the nationalistic spirit of government of Getúlio Vargas, such as the Museu Histórico Nacional, Rio de Janeiro, in 1922, and the Museu da Inconfidência, Ouro Preto, in 1944. This article intends to focus the question of musealization of the objects and his symbolic power, specifically through the case study of a colonial bench from the old city of Vila Rica, that figure today as a shared object in both collections of the museums. To understand the current reality, this study aims to detail issues related to knowledge representation in Museology from research object to post-processing information, in order to clarify both the true potential of informational

museological heritage in the mediation process with the public on these "meeting spaces".

Keywords: Museum Collections. Musealized Heritage. Knowledge Representation. Cultural mediation.

1 INTRODUCCIÓN

La representación del conocimiento en la Museología

En 2014, el XXII Encuentro Internacional de ICOFOM LAM presenta como una de sus principales temáticas la misión de los museos en la sociedad actual y establece como subtema "Patrimonio y Colecciones: museos como espacios de encuentro." En este contexto, el presente artículo se reporta a dos cuestiones fundamentales: la disponibilidad en red del contenido informal de las colecciones de los museos y la esenciabilidad de intercambio informacional entre los profesionales de instituciones museológicas e investigadores, con el fin de mejorar la "oferta de sentido" al público usuario. Para entender las cuestiones de la representación del conocimiento y del tratamiento de la información en las instituciones museológicas, es importante presentar una contextualización primordial de calificación de este tipo de acervo como *documento*.

En su publicación "Historia Social del Conocimiento", Peter Burke optó por utilizar una distinción didácticamente eficaz acerca de los términos "información" y "conocimiento", al destacar que: el primero, específico y práctico, se refiere a lo que sería relativamente "cruda"; mientras que el segundo término, al ser procesado y sistematizado por el pensamiento, sería aquello que fue "cocinado" (Burke, 2003, p. 19a). Otro concepto importante a ser abordado es el del objeto como un documento, que en el pensamiento de Briet es considerado que "el documento es aquello que trae una evidencia, en la forma de signos y esos signos nunca son

objetos naturales" (Buckland, 1997, *apud* SMIT, 2008, p. 14).

Según Smit (2008), al considerar casi todo como documento, el reconocido "padre" de la documentación, Paul Otlet, redimensionó el concepto del término teniendo por base su función, es decir, como expresión del conocimiento humano. Esa posición se encuentra establecida en el "Tratado de Documentación", de 1934, cuando el teórico define los documentos "en la condición de registros escritos, gráficos y tridimensionales que representan objetos o ideas que informan" (Otlet, 1934 *apud* Smit, 2008, p. 12).

Vale la pena recordar que, aún en la década de años 30 del siglo XX, el teórico Otlet hizo referencia a la importancia de la documentación en museos y a la accesibilidad a la información, al dar especial atención al tema en el ítem "X. Los Museos. y la Documentación" en su introducción a los trabajos del Congreso Mundial de la Documentación Universal, realizado en París, en 1937. En este documento cita, en el apartado 2, que:

En nuestra época, de extraordinario crecimiento del saber y de la actividad humana, se entendió ser necesario proporcionar material de estudio para los pesquisadores, a las personas moderadamente cultas, documentación sistemática y visiones panorâmicas de aspectos de las ciencias y del trabajo que, de outro modo, permanecerían, para ellas, dominios impenetrables (Otlet, 1937, p. 8).

De acuerdo con la bibliografía utilizada en el ámbito de la Ciencia de la Información referente a la cognición humana en lo que se refiere a la asimilación del conocimiento, se puede destacar el posicionamiento de Capurro, que considera que la área citada "necesita de estudios sobre representación, codificación y uso racional de la información" (Alvarenga, 2003, p. 21)

La mayoría de los enfoques en el ámbito de los museos, sea de naturaleza teórica y/o técnica, destacan aspectos en la formación de los museos, que involucran temas como: el origen de los museos; los orígenes de las colecciones; la representación del conocimiento; el objeto social de la Museología; el tratamiento de la información en los museos y la difusión de contenidos informativos imbuidos de significados para el público.

La tríada que evoca las funciones primordiales de las instituciones museológicas: *preservación – pesquisa – comunicación*, se encuentra el proceso, de representación del conocimiento, elemento para mediación, comúnmente disponibilizada en el ambiente museológico dentro de una realidad de mensajes orientadas por un profesional, llamado de "mediador", al abrir un abanico de posibilidades interpretativas, vivenciadas a través de una exposición, pero en realidad, también comienza con la adopción de un lenguaje simbólico de significado real, objetivando una oferta de al público "usuario", conforme establece Capurro (Capurro; Hjørland, 1991).

Oriundos del *museion* griego en el siglo V a.C, los museos correspondían a locales especialmente contruidos para componer los santuarios de las hijas de Zeus y la diosa de la memoria, Mnemòsyne, mitológicamente conocidas como "musas". Sin embargo, esos lugares también se refirieron as las "escuelas filosóficas e investigación científicas presididas por las musas" (Cândido, 2013, p. 27). Adjunto a esos templos podrían ser encontrados espacios conocidos como "Thesaurus", que actualmente prevalecen por designar el término específico de los vocabularios controlados adoptados en áreas de la Ciencia de la Información como la Biblioteconomía y la Museología, pero que, en la época, servían para acondicionar ex-votos traídos por fieles. En los remoto *thesaurus*, "(...) los sacerdotes realizaban la selección, clasificación, control y seguridad de los objetos preciosos" (Cândido, 2013, p. 27), es decir,

un pre-control de las colecciones que garantizaría su protección.

La idea de la protección del patrimonio y la fuerza política marcan la trayectoria de esos lugares de memoria que albergaban genuinos tesoros, fuese en la Roma antigua, en la Edad Media, en “*studiolos*” (referentes a colecciones privadas), en las Oficinas de Curiosidades o en las Cámaras de las Maravillas (*Wunderkammen*) hasta llegar a los primeros museos abiertos al público, como el Louvre.

Sin embargo, es en el espíritu enciclopedista del siglo XVIII, oriundo de la influencia de los franceses Diderot y D'Alambert, que, de acuerdo con Castro (2009), son hechas las primeras ‘encuestas’ sistemáticas y prácticas clasificatorias. A partir de la tradicional publicación *Museographia*, del ‘marchand’ Caspar Friedrich Neickel, fechado en 1727, es que la cuestión de la clasificación se hace latente, por involucrar estudios y prácticas que delinearán el aspecto inicial de tratamiento de la información y de la representación del conocimiento, tal cual viene a presentarse en los siglos XX y XXI, períodos de diversidad conceptual y procedimental, de disponibilidad de la información en soportes que el almacenamiento masivo de contenido a través de sistemas de información disponibles en la *internet*.

Como referido en la introducción, el núcleo de este enfoque de investigación y de procedimiento en relación con el tratamiento de las colecciones en el contexto museológico se encuentra en la inserción del objeto, objetivo del procesamiento técnico, dentro del concepto de documento, que para el teórico López Yepes (1997, *apud* Loureiro, 2013, p. 5), desde el punto de vista semántico, se caracteriza como “instrumento de cultura, instrumento de conocimiento y fijación de la realidad, mensaje en el proceso de información documental y fuente de conocimiento científico.”

Como coloca Loureiro (2008, p. 29), la definición de documentar es "sobre todo en el ámbito museológico, integrar en conjuntos importantes las tradiciones, diferencias y dispersiones que caracterizan las ciencias, conocimientos y discursos contemporáneos con los grupos sociales."

Es de destacar que, de acuerdo con el teórico Stránský (1985, *apud* Loureiro, 2013, p. 8), el documento, al ser insertado en el universo museológico, pasa a ser reconocido como una fuente primaria de conocimiento y, más tarde, el mismo autor señala cuanto a su "valor documental" ligado al concepto de museología, objeto de estudio de Museología, destacado por Peter Van Mensch.

2 DESARROLLO

El bien cultural y la musealización de los objetos

La elucidación de los conceptos de bien cultural, acervo y musealización permitirán una mejor contextualización de patrimonio frente al presente estudio, teniendo en vista que estos son términos corrientes en el área museológica. Bien cultural se refiere a todo el testimonio del hombre y su medio ambiente, que puede ser dividido en natural, material o inmaterial. Ya, en el caso del acervo, se puede decir- que este es todo el conjunto de objetos/documentos, que es destinado a la conservación, a la investigación y a la comunicación de un museo. La definición del tercer término se refiere a un "proceso que requiere la asignación de significado a artefactos, capaz de darle un valor documental o representativo" (Cadernos Diretrizes Museológicas I, 2002, p. 145).

Aún con respecto a la conceptualización de bien culturales y de musealización, el Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), organismo creado en 2009, vinculado

al Ministerio da Cultura, estableció recientemente en el artículo 2º del Decreto 8.124, de 17 de octubre de 2013, las definiciones como sigue:

Artículo 2º Para fines de este Decreto, se consideran:

I – bienes culturales - todos los bienes culturales y naturales que se convierten en testimonios materiales e inmateriales de la trayectoria del hombre sobre su territorio;

II - bienes culturales musealizados – los descritos en el inciso I del ‘caput’ que, al ser protegidos por museos, se constituyen como patrimonio museológico;

III - bienes culturales pasibles de musealización - bienes muebles e inmuebles de interés público, de naturaleza material o inmaterial, considerados individualmente o en conjunto, portadores de referencia al medio ambiente natural, a la identidad, a la cultura y a la memoria de los distintos grupos formadores de la sociedad brasileña; (...) (Brasil, 2013, p. 1).

Cuando se hace referencia a los objetos de los museos, innegablemente tenemos que reportarnos a aspectos conceptuales del término *musealización*, que según es establecido desde el punto de vista museológico "es la operación de extracción, física y conceptual, de una cosa de su medio natural o cultural de origen, dándole un estatus museológico" (Desvallées, 2013, p. 56). Por otra parte, la musealización es todavía productora de la *musealidad*, "valor documental de la realidad, pero que no constituye, en efecto, la realidad ella misma" (Desvallées, 2013, p. 57).

Según Bernard Deloche (Desvallées, 2013 p. 72) la cuestión de la substitución del objeto debe ser llevada en cuenta, ya que el autor afirma que "[...] todo objeto expuesto de un museo debe ser considerado como un

substituto de la realidad que él representa, pues, como cosa musealizada, el objeto de museo es un sustituto de una cosa".

El banco de Casa dos Contos como objeto-documento musealizado

Como ejemplo del potencial de la información contenida en los objetos musealizados y de la pertinencia del cruce de los datos en una investigación museológica, citaremos el caso del banco colonial del siglo XVIII proveniente de la Casa dos Contos, en Ouro Preto, antigua residencia del Contratista João Rodrigues de Macedo, que funcionó como sede de la Administración y Contabilidad Pública de la Capitanía de Minas Gerais (fotos 1, 2a y 2b).

El banco, objetivo de esta investigación, tiene una de sus partes inventariadas en la colección del Museu da Inconfidência, en Minas Gerais, y la otra parte está inventariada en la colección del Museu Histórico Nacional, en Río de Janeiro - registrados con los números de inventario 257 y 3066, respectivamente.

Teniendo en cuenta que el *objeto-documento musealizado*, por ser un portador de la información, acaba de ser inscrito "en el corazón de la actividad científica del museo" (Desvallées, 2013 p. 58), se optó por el mapeo de evidencias y relatos de la década de 1930 y 1940 con respecto a ese banco colonial en un intento de llegarse a conclusiones sobre aspectos llegan como: la adquisición y el tránsito de la pieza entre las instituciones; la toma de decisión del director del museo en el tiempo que se refiere a la división material del objeto; la representación del banco como "objeto-símbolo", citado por Riviére³, en la calidad específica de representante del período colonial en las Minas del siglo XVIII; la información y mediación ofrecida al público acerca de dos partes del banco en el Museu Histórico

Nacional y en el Museu da Inconfidência; y el estancamiento de información existente sobre dicho objeto a lo largo de los últimos setenta años (1944-2014).



Foto 1: Fachada de la Casa dos Contos de la antigua Provincia de Vila Rica, actual ciudad de Ouro Preto, (MG)¹. Fuente: José Eduardo Carvalho Monte.



Foto 2a: Entrada de la Casa dos Contos, actual Ouro Preto, que perteneció al contratista João Rodrigues de Macedo, posible lugar de disposición del banco colonial²

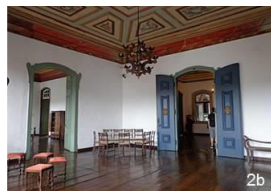


Foto 2b: Una de las habitaciones en el segundo piso de la Casa dos Contos. Fuente: El autor, 2014. En el siglo XIX, el inmueble pasó a formar parte del patrimonio del Ministério da Fazenda. Estudio de caso de investigación del Museu da Inconfidência.

El rescate de información en fuentes primarias

Desde la creación del Servicio del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional (Serviço do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional), en 1937, la formación de colecciones de museos y el acceso al patrimonio museológico brasileño pasó por fases distintas hasta llegar al primer cuartel del siglo XXI. Entre las décadas de 1920 y 1950, algunos eventos históricos y consecuentes tomadas de decisión, de cuño preservacionista, se constituyeron como hitos en la escena cultural del país, entre ellos la creación de museos que evocan el espíritu nacionalista del Estado Novo de Getúlio Vargas, a ejemplo de los dos museos que participan en la investigación. Bajo la dirección del historiador y profesor Gustavo Dodt Barroso (1888-1959), el Museo Histórico

Nacional fue creado en 1922, y después de una década, en 1933, surgiría el pionero curso de Museos.

Gustavo Barroso ha recopilado toda su experiencia como docente en dos volúmenes de Introducción a la Técnica de Museos, de 1946, increíble manual que sistematiza nociones de almacenamiento, catalogación y restauración, de la cronología, la epigrafía, heráldica, citas, Armería, etc. Hasta ese momento, no había técnicas sistemáticas descritas no sólo en Brasil sino en las Américas, por lo que más allá del valor del contenido, el libro es un pionero en el género (Bezerra, 2009, pág. 20).

Bellotto (2014), al destacar que el documento de archivo, independientemente de su soporte, es un "producto social", posiciona este tipo específico de documento como el pilar de la autenticidad y de la confiabilidad de la información contenida en este documento, que son esenciales en el desarrollo de esta investigación.

Está claro que, en este sentido, los documentos institucionales encontrados hasta el momento posibilitaron incluso el diseño de la tramitación del patrimonio material referente al estudio de caso en el período comprendido entre finales de 1920 hasta mediados de la década de 1940. Sin duda, el carácter probatorio de los documentos de archivo, en su mayoría digitalizados, a través del Proyecto DOCPRO (como las Actas del Museu Histórico Nacional y 'avulsos') y otros consultados sobre el terreno en las instituciones involucradas, acabaron por ratificar la funcionalidad de este tipo de documento:

Es herramienta comunicativa de una dada sociedad. Por lo tanto, las formas del documento se desarrollaron de acuerdo con la función que cumplen y de acuerdo con los progresos políticos,

economicos e, incluso, tecnológicos cada época (Bellotto, 2014 *apud* Tallafigo, 2002, pg. 27).

La elección del banco colonial de madera del siglo XVIII del ex-contratista João Rodrigues de Macedo como estudio de caso fue dada a partir de la lectura del nuevo Catálogo del Museu Histórico Nacional (p.169), con fecha de 2013, que se refiere al objeto en el capítulo sobre el acervo de la institución a través de la siguiente leyenda "Banco, madera, del siglo XVIII, Minas Gerais. / En estilo barroco, en transición el rococó, / tenía el formato de "L" y 'guarnecia' la Casa / dos Contos de Vila Rica, actual ciudad de Ouro/ Preto, Sede de la Administración y Contabilidad/ Pública de la Capitanía de Minas Gerais. **La otra parte del banco pertenece al acervo del Museu da Inconfidência, Ouro Preto.**" (p. 169, Trad. y Grifo del autor).

Ante esa información, se inició la investigación sobre las dos partes de dicho banco en toda la documentación existente en el Museu da Inconfidência y también en los 'Anais' del Museu Histórico Nacional, estos últimos editados desde principios de la gestión de Gustavo Barroso en la década de 1920. Otros archivos digitalizados fueron igualmente objeto de la investigación, como ejemplo el Archivo de la Casa dos Contos, el Archivo Municipal de la ciudad de Ouro Preto, Archivo Institucional del Museu Histórico Nacional y el Arquivo Público Mineiro. Al consultar la colección digitalizada en el Arquivo Público Mineiro, en fondos y colecciones que contienen documentos firmados por el ex- contratista o que hacen referencia a João Rodrigues de Macedo, fueron asesados diversos recibos de servicios, específicamente destinados al pago de salarios y compra de productos. En esas consultas, fue encontrado, en el Fondo da Casa dos Contos, un recibo del siglo XVIII, de pago al carpintero Francisco de Vera Cruz⁴, que puede ser una indicación de autoría del banco colonial que era parte del mobiliario de la antigua residencia del ex-

contratista, una de las mayores fortunas de la Colonia y posible financiamiento del movimiento de la "Conjuração Mineira".



Fotos 3 y 4. Banco, madera, formato de "L", siglo XVIII, Minas Gerais. Inventario N ° 3066. Acervo del Museu Histórico Nacional/ IBRAM / MinC. Fuente: El autor, 2014.

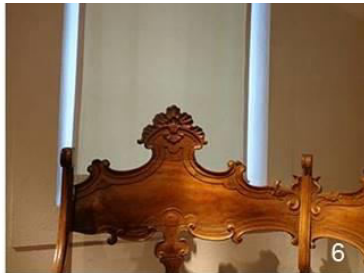
En el libro "*Um banqueiro na Inconfidência*", el autor describe a este personaje histórico de la siguiente manera: "El hombre de refinamiento, João Rodrigues, tenía gusto por los juegos, especialmente tarjetas y 'gamão' (Oliveira, 1979, p. 34). Aún de acuerdo con la publicación, él había preferido la vivienda por la granja Passadez, donde permaneció a lo largo de casi tres años, durante la construcción de la Casa dos Contos, que sólo sería inaugurada en 1784.

Con el avance de la investigación se comprobó que el ex-director del Museu Histórico Nacional fue también responsable de la coordinación de la restauración de la Casa dos Contos, en Ouro Preto, entre 1928 y 1929, con la creación de la Inspectoría de Monumentos Nacionales. Este hecho puede llevar futuramente al hallazgo de referencias documentales sobre la decisión del director respecto a la puesta en común del banco colonial entre el Museu Histórico Nacional y el Museu da Inconfidência.

En la investigación documental realizada en el Museu da Inconfidência, también se constató que la parte que hoy se expone en la Sala da Inconfidência fue adquirida a través de compra al señor Vicente Racioppi, responsable por el antiguo Instituto Histórico de Ouro Preto, que realizó la venta del mueble al Departamento Federal de Compra do Ministério da Fazenda, a través de la Solicitud N ° 233/003/21, el 18 de marzo de 1942, o sea, dos años antes de la inauguración oficial del Museu da Inconfidência.

Una lista existente en los archivos del Sector de Documentación Museológica, aunque sin fecha y firma, hace mención al documento de compra del objeto que se mantuvo en Ouro Preto: "Un (1) Banco Dom João V, centro de cedro, de la Casa dos Contos 2.000\$000"1.5 (ver fotos 5 y 6).

En visita al archivo institucional del Museu Histórico Nacional, un registro fotográfico⁷ encontrado en el acervo demuestra la presencia de parte del banco colonial en la institución museológica, hecho que confirmó la existencia del mueble, en la Sala D. João VI de la exposición permanente. La imagen fue seleccionada para ilustrar uno de los catálogos de la exposición del museo. Después de nuevas búsquedas, fueron encontrados veinte y dos documentos provenientes del intercambio de cartas y oficios manuscritos y dactilografiados entre el Director del Museu Histórico Nacional, Gustavo Barroso, el agente de la Oficina de Correos de Ouro Preto y el responsable del Ferrocarril Central do Brasil, de fecha entre 1927 y 1928, informando que el tránsito de parte del banco ocurrió por ferrocarril, llevando aproximadamente dos años para llegar a su destino final, en Río de Janeiro.



Banco del período colonial minero. Siglo XVIII. Madera. Estilo D. João V⁶. Foto 5: Imagen del archivo institucional del Museu da Inconfidência. / Foto 6: Detalle de la ornamentación del banco colonial.

Fuente: El autor, 2014.

3 CONSIDERACIONES

Con respecto a los temas estudiados en el curso de la pesquisa investigatoria en el Museu da Inconfidência y en el Museu Histórico Nacional, cabe resaltar la importancia de algunas reflexiones clave para el desarrollo de la investigación, entre ellas: el alcance y la publicidad de la información, la autenticidad generada por la fuente primaria, el potencial de la mediación documental y la importancia de la mediación cultural en los medios de comunicación de la actualidad.

Teniendo en cuenta algunos aspectos de la protección y gestión del patrimonio nacional establecidos aún en el inicio de la formación de los órganos proteccionistas en Brasil, provenientes de una Administración patrimonialista que duró hasta 1938, se puede constatar algunas tomadas de decisión de carácter unilateral, sin establecer una gestión compartida con miembros de las instituciones museológicas, no estando de acuerdo con la actual Política Nacional de Museus, que tuvo sus bases establecidas en el año 2003, compuesta por directrices ampliamente estudiadas y

discutidas entre diversos profesionales con el fin de viabilizar la gestión en la área de los museos.

En caso del banco colonial de la Casa dos Contos, con ambas partes tratadas en instituciones museológicas vinculadas al Instituto Brasileiro de Museos, el simbolismo y el potencial informativo de esos *objetos-documento* se encuentran minimizados con respecto al contenido repasado por los mediadores e mismo contenido en equipamientos culturales, tales como: etiquetas, audio guías y en recursos de los medios de comunicación existentes en las salas de visita. Teniendo en vista el grado de importancia de la época colonial de Brasil en el contexto histórico, lo que acabó por llevar finalmente a la independencia del país, y la propia figura del contratista João Rodrigues de Macedo como "pieza clave" del movimiento de libertación de la Conjuração Mineira, de 1789, es posible prever una mayor integración entre las unidades museológicas en el sentido de reunir y discutir las informaciones tratadas, visando mejorar y proporcionar nuevos enfoques para el aprendizaje del usuario en los más variados tipos de apoyo.

En el mundo globalizado actual, esos espacios de encuentro -los *museus*- proliferan no sólo cuantitativamente, pero especialmente cualitativamente, con la tendencia cada vez más nítida en el sentido de mostrar sus colecciones, deseando facilitar el acceso sin restricciones a las informaciones extraídas de ellos. Es a partir del conocimiento que se produce a través del tratamiento de la información que permite trazar diferentes caminos a la interactividad entre el público y el acervo musealizado, con el fin de facilitar la apropiación de ese conocimiento y cumplir una de las funciones básicas del museo: *la comunicación*.

Notas

¹ En el siglo XIX, el inmueble pasó a formar parte del patrimonio del Ministério da Fazenda.

² Estudio de caso de investigación del Museu da Inconfidência.

³ Los teóricos Jean Gabus y George Henri Rivière destacan la gran cantidad de información que los objetos de esta naturaleza llevan, con sujeción a la remisión como "objetos-testimonios", con su exposición.

⁴ Recibo manuscrito de 27 de marzo de 1795, firmado por el contratista João Rodrigues de Macedo. Referencia CC Cx 14 - 10288. Colección del Arquivo Público Mineiro.

⁵ Lista mecanografiada para la adquisición de activos, página 3, artículo 28 institucional Sector Archivo de Documentación Museológica del Museu da Inconfidência.

⁶ Inventario No 257. Acervo del Museu da Inconfidência/IBRAM/MinC.

⁷ Fotografía en blanco y negro, bajo el N ° 105 registros, 0074. Colección institucional del Museu Histórico Nacional.

Bibliografía

Alvarenga, Lidia. Representação do conhecimento em tempo e espaço digital na perspectiva da Ciência da Informação. **Encontros Bibli**, Florianópolis, v.8, n.15, 2003.

Barbuy, Heloísa. Documentação Museológica e a Pesquisa em museus. In: MAST Coloquia. A documentação e suas diversas abordagens. In: Granato, Marcus, Santos, Cláudia Penha dos, Loureiro, Maria Lúcia N. M. (Orgs.). **Documentação em museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 33-43.

- Bellotto, Heloísa Liberalli. Da gênese à função: o documento de arquivo como informação e testemunho. **Arquivo: estudos e reflexões**. Belo Horizonte: Ed. UFMG, 2014, p. 329-344.
- Bezerra, Elvia. **Gustavo Barroso**: cadeira 19 / ocupante 3. Rio de Janeiro: ABL, 2009. p. 20.
- Brasil. Decreto no. 8.124, de 17 de outubro de 2013. Regulamenta dispositivos da Lei nº 11.904, de 14 de janeiro de 2009, que institui o Estatuto de Museus, e da Lei nº 11.906, de 20 de janeiro de 2009, que cria o Instituto Brasileiro de Museus - IBRAM. Disponível em: <http://pesquisa.in.gov.br/imprensa/jsp/visualiza/index.jsp?data=18/10/2013&jornal=1&pagina=1&totalArquivos=200>. Acesso em: 11 ago. 2014.
- Burke, Peter. **Uma História Social do Conhecimento**: de Gutenberg a Diderot. Rio de Janeiro: Zahar, 2003.
- Caderno de Diretrizes Museológicas I. Belo Horizonte: Secretaria de Estado da Cultura/ Superintendência de Museus, 2002.
- Cândido. Manuelina Maria Duarte. **Gestão de Museus, um desafio contemporâneo**: diagnóstico museológico e planejamento. Porto Alegre: Medianiz, 2013.
- Castro, Ana Lúcia Sianes de. **O museu do sagrado ao segredo**. Rio de Janeiro: Revan, 2009.
- Capurro, Rafael; Hjørland, Birger. What is information science for?; a philosophical reflection. In: Vakkari, Perti; Cronin, Blaise. **Conceptions of library and information science**. Tempere, Taylor Graham, 1991. p. 82-93.
- Catálogo do Museu Histórico Nacional. São Paulo: Olhares, 2013.
- Deloche, Bernard. **El Museo Virtual**. Colección, Biblyoteconomía y Administración Cultural-81. Gijón, Asturias: Ediciones Trea.

- Desvallées, André; Mairesse François. **Conceitos-chave de Museologia**. Bruno Brulon Soares e Marília Xavier Cury, tradução e comentários. São Paulo: Comitê Brasileiro do ICOM: Pinacoteca do Estado de São Paulo: Secretaria de Estado da Cultura, 2013.
- Indolfo, Ana Celeste. O acesso às informações públicas: retrocessos e avanços da legislação brasileira. **Informação Arquivística**, Rio de Janeiro, RJ, v. 2, n. 1, p. 4-23, jan./jun., 2013. Disponível em: <http://www.aaerj.org.br/ojs/index.php/informacaoarquivistica/> Acesso em 09 de maio de 2014.
- Loureiro, José Mauro Matheus. A Documentação e suas diversas abordagens: esboço acerca da unidade museológica. In: Granato, Marcus; Santos, Cláudia Penha dos; Loureiro, Maria Lúcia N. M. (Orgs.). **Documentação em museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 23-29.
- Loureiro, Maria Lucia de Niemeyer Matheus; Loureiro, José Mauro Matheus. **Documento e musealização: entretecendo conceitos**. MIDAS - Museus e estudos Interdisciplinares, n. 1, 2013. Disponível em: <http://midas.revues.org/78>. Acesso em: 18 set. 2014.
- Oliveira, Tarquínio J. B.. **Um banqueiro na Inconfidência**; ensaio biográfico sobre João Rodrigues de Macedo, arrematante das rendas tributárias no último quartel do século XVIII. In: Casa dos Contos. Correspondência ativa de João Rodrigues de Macedo. Ouro Preto: Centro de Estudos do Ciclo do Ouro/Escola Superior de Administração Fazendária, 1979.
- Otlet, Paul. **Documentos e Documentação**. Trad. de Hagar Espanha. Paris. Introdução aos trabalhos do Congresso Mundial da Documentação Universal, realizado em Paris, em 1937. Disponível em: <http://www.conexaorio.com/bit/otlet/index.htm>. Acesso em: 10 ago. 2014.

Smit, Johanna W. A documentação e suas diversas abordagens. In: Granato, Marcus, Santos, Cláudia Penha dos, Loureiro, Maria Lúcia N. M. (Orgs.). **Documentação em museus**. Rio de Janeiro: MAST, 2008. p. 11-22.

Ver e ler – Programa de inserção cultural de jovens e adultos alfabetizando no MAC/USP

Renata Sant'Anna

Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo, São Paulo, Brasil

coordinatedumac@usp.br

edumac@usp.br

RESUMEN

El Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de São Paulo tiene un papel central en la formación de los diferentes públicos , profesores, estudiantes universitarios, niños de escuelas públicas y privadas ; su función social va más allá de que normalmente otorgada a instituciones similares . Desde una perspectiva geográfica , el nuevo MAC se inserta en un área que abarca varias otras instituciones de la misma misión; na perspectiva sociocultural del museo está en el movimiento para expandir el alcance de público experimentado por varios museos en la ciudad de São Paulo.

El programa Ver y Leer, desarrollado en el MAC / USP, tiene como objetivo el museo abierto a los adultos jóvenes y analfabetas que dependen 51.000 estudiantes en ayuntamientos noche. El éxito de este programa podría conducir a la expansión de esta experiencia a otras instituciones. El cambio al nuevo edificio del museo, con un diseño arquitectónico de Oscar Niemeyer creó nuevas posibilidades para que las horas de apertura la ampliación de la labor de la división de educación a los estudiantes de la tarde que no estaban contempladas antes

Palabras clave: museo, arte, alfabetización de jóvenes y adultos

RESUMO

O Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo tem um papel central na formação de diferentes públicos, de professores, alunos da universidade, crianças de escolas públicas e privadas; seu papel social vai além daquele normalmente reservado a instituições similares. Do ponto de vista geográfico, o novo MAC está inserido numa área que reúne várias outras instituições de mesma missão; do ponto de vista sócio-cultural ele se insere no movimento de expansão do alcance de público experimentado por vários museus da cidade de São Paulo.

O programa Ver e Ler, desenvolvido no MAC/USP, tem como objetivo a abertura do museu ao público de jovens e adultos não alfabetizados, que contam 51000 alunos em salas noturnas da cidade. O sucesso deste programa poderá levar à ampliação desta experiência a outras instituições.

Palavras-chave: museu, arte, alfabetização de jovens e adultos

ABSTRACT

The Contemporary Art Museum of University of São Paulo has a central role in the formation of different audiences, teachers, college students, children from public and private schools; their social role goes beyond that normally afforded to similar institutions. From a geographic perspective, the new MAC is inserted in an area that encompasses several other institutions of the same mission; the socio-cultural point of view it is in the movement to expand the reach of public experienced by several museums in the city of São Paulo.

The *Ver e Ler Programa* (See and Read program), developed in MAC / USP, aims to open the museum to the public and youth illiterate adults who rely 51000 students in night classes at school. The success of this program could lead to the expansion of this experience to other institutions. The move to the new museum building, with architectural design of Oscar Niemeyer created new possibilities for opening times, extending the work of the Education Division of public not covered previously.

Keywords: museum, art, youth and adult literacy

Educar para o contemporâneo – o desafio do MAC/USP

A trajetória do Museu de Arte Contemporânea iniciou-se, em 1963, quando ele nasceu com a função de ser um museu na Universidade de São Paulo e, portanto, tornar-se um centro de pesquisas e reflexões sobre a arte, veiculando as novas tendências da produção artística nacional e internacional.

Abria-se, então, para a sociedade brasileira, um espaço permanente de estudo e proposições da arte contemporânea, promovendo o diálogo entre os estudantes, artistas e professores da universidade e a comunidade em geral.

Desde sua criação, a história do MAC se reveste do desafio em despertar o interesse do público pela produção artística atual, acreditando ser essa uma das formas de compreender o pensamento e as manifestações da sociedade contemporânea.

Uma nova sede, novos desafios

Em 2013, ao completar 50 anos de existência, o Museu de Arte Contemporânea da Universidade de São Paulo se estabeleceu em uma nova sede.

Projetado por Oscar Niemeyer, na década de 50, o prédio compõe o conjunto de edifícios do Parque Ibirapuera, um dos pontos turísticos mais visitados da cidade.

A transferência do museu para o parque faz parte de um plano do governo para requalificar o conjunto arquitetônico de Oscar Niemeyer, visando que a destinação dos edifícios ganhe uma dimensão cultural.

A mudança também reforçou o local como um centro de lazer e cultura já que além dele, do Museu Afro-Brasileiro, do Museu de Arte Moderna e do prédio da

Bienal de São Paulo, também no Ibirapuera, existem outros equipamentos culturais como a OCA, espaço de exposições de diversas naturezas, o Auditório do Ibirapuera e o Planetário.

O novo edifício concretiza um desejo antigo do museu de ter uma sede que possibilitasse a exposição de uma parte considerável de um dos mais importantes museus de arte moderna e contemporânea da América Latina com um acervo de quase 10.000 obras entre pinturas, desenhos, gravuras, esculturas, objetos e trabalhos conceituais – de mestres da arte do século XX como Picasso, Matisse, Miró, Kandinsky, Modigliani, Calder, Braque, Henry Moore, Tarsila do Amaral, Di Cavalcanti, Volpi, Brecheret, Flávio de Carvalho, Antonio Dias e Regina Silveira, entre outros.

O prédio, conta com 12.000m² exclusivos para as exposições e apresenta parte de seu acervo em um edifício de oito andares, seis dedicados à exposição das obras de artistas pertencentes à coleção. Entre o 2º e o 7º andar, aproximadamente 1000 obras estão divididas em mostras monográficas e em exposições também do acervo que não seguem uma cronologia rígida “com o intuito de apresentarmos para o público uma visão menos previsível da história da arte”. (Tadeu Chiarelli).

Além desse espaço, o museu conta com um anexo onde artistas contemporâneos constroem suas instalações.

Acompanhando a ampliação do museu, o número de visitantes também aumentou. É fato que grande parte da população da cidade e seus arredores ainda não absorveu o novo prédio que durante muitos anos abrigou o departamento de trânsito e ainda permanece como referência para a maioria dos paulistanos. Mas, o número crescente de visitantes demonstra que o público está assimilando esse novo espaço cultural da cidade.

Além do público espontâneo, muitos professores e escolas têm procurado o museu, resgatando o vínculo de trabalho construído anteriormente. As visitas escolares

garantem o acesso do público infanto-juvenil ao museu, atendendo estudantes dos ciclos básicos e crianças a partir de cinco anos de idade.

Uma mudança importante para o museu e para a população da cidade também foi a ampliação de horário. Em sua nova sede, o museu permanece aberto até às 21h, uma vez por semana. O MAC é o único museu com suas portas abertas à noite, no Parque Ibirapuera. Fora do parque, a maioria dos museus em São Paulo fecha às 18:00 horas, dificultando o acesso dos jovens e adultos em processo de alfabetização que estudam no período noturno.

Atentos a essa demanda e a constatação da inexistência de programas voltados a esse público nas instituições culturais de São Paulo, pensamos ser de extrema importância a criação de programas voltados à alfabetização de jovens e adultos – como EJA (Educação de Jovens e Adultos) MOVA (Movimento de Valorização de Alfabetização), CIEJA (Centro Integrado de Educação de Jovens e Adultos) e escolas particulares que têm salas de EJA, possibilitando a inserção desses alunos no contexto cultural da cidade. Atualmente, apenas nas escolas da prefeitura de São Paulo são 51.000 alunos. Ao estender o seu horário, essa instituição possibilita o acolhimento desses estudantes.

Segundo o relatório de 2012 da PNAD (Pesquisa Nacional por Amostra de Domicílios), organizada pelo IBGE (Instituto Brasileiro de Geografia e Estatística) com base em dados de 2011, o Brasil tem 12,9 milhões de pessoas analfabetas. De acordo com a pesquisa, o número de pessoas com mais de 15 anos que não conseguem sequer escrever um bilhete diminuiu apenas 1,1% em relação a 2009. A taxa registrada em 2011 foi de 8,6%. Em 2009, essa taxa chegava a 9,7%.

VER e LER - um novo programa para um novo espaço

Cientes do grande número de migrantes que compõe o quadro de analfabetismo, atraídos para São Paulo por promessas de trabalho e enriquecimento, movimento social iniciado com o êxodo rural nordestino e com a modernização da cidade, na década de 20, pensamos ser necessário um programa que incluía efetivamente esse público nesse novo espaço.

Deslocados de suas cidades eles perdem a paisagem natal, suas casas, os vizinhos, as festas, a maneira de vestir e seu jeito de viver, gerando uma “carência cultural”. Afastados de suas raízes desconhecem e não se identificam com as atividades propostas pelos equipamentos culturais da cidade e, conseqüentemente, não encontram uma maneira de suprir essa carência.

Diante dessas constatações e cientes da importância do papel de um museu universitário como espaço de educação não formal, iniciamos esse programa que propõe o desenvolvimento de visitas orientadas às exposições organizadas por esta instituição para jovens e adultos em processo de alfabetização, baseado no método de alfabetização de Paulo Freire e em diversas pesquisas atuais que apontam para a urgência de trabalhos voltados para esse público, de forma a torná-los cidadãos participativos no contexto cultural da cidade.

A proposta é apresentar o acervo do museu por meio de visitas às exposições e encontros em sala de aula com a finalidade de construir um programa integrado entre museu e escola. Além disso, mostramos a vista panorâmica do oitavo andar do museu parque para ampliar o conhecimento do local onde o museu está instalado, divulgando as outras instituições do Parque

Ibirapuera com atividades multidisciplinares como música, dança, cinema, teatro, artes visuais e literatura.

Esse projeto é baseado na experiência do desenvolvimento de um programa realizado entre 2003 e 2004 como voluntária em parceria com a professora Ana Claudia Di Lorenzo na ONG – (organização não governamental) Ação Educativa que oferecia curso de alfabetização para jovens e adultos em sua sede. O programa foi realizado durante dois anos em encontros noturnos de duas horas semanais com atividades planejadas em parceria entre as educadoras do projeto e os professores de sala com a supervisão da coordenadora do programa de EJA.

Além dos encontros em sala de aula, os grupos visitaram o Museu Paulista da Universidade de São Paulo, conhecido como Museu do Ipiranga – museu histórico que retrata o período da independência do Brasil -, o Teatro Municipal para assistir a apresentação de um quarteto de cordas; uma exposição de caricaturas organizada no Museu de Arte Brasileira de uma instituição de ensino privado - FAAP, Fundação Armando Álvares Penteado. É importante salientar que o Museu Paulista e o Teatro Municipal foram escolhidos pelos alunos por meio de eleição.

Após essa experiência, em 2005, o programa teve continuidade no Centro Universitário Maria Antonia da Universidade de São Paulo, um espaço dedicado a exposições de arte contemporânea. Durante esse período os alunos visitaram todas as mostras realizadas no centro, pois a proximidade do prédio da ONG e a abertura do mesmo no período das aulas facilitava o acesso.

Em 2013, com a ampliação do horário do museu, retomamos o programa no Museu de Arte Contemporânea como parte de sua nova programação. Com a realização desse programa pretendemos aproximar os alunos em processo de alfabetização da produção artística apresentada pelo acervo do MAC e,

também, de outras manifestações culturais promovidas pelas instituições do parque, tornando esses espaços acessíveis a esse público para que ocupem seu lugar na sociedade como indivíduos capazes de usufruir e de se beneficiar das atividades propostas por esses espaços.

São objetivos do programa:

- Inserir estes estudantes culturalmente;
- Desmistificar os museus e as instituições culturais como um local restrito a poucos, de difícil acesso, mudando o sentimento de exclusão comum entre jovens e adultos não alfabetizados;
- Estimular jovens e adultos pouco escolarizados a desenvolver a linguagem escrita a partir da experiência do encontro com a arte.
- Suscitar experiências de cooperação entre os estudantes não escolarizados e as instituições locais e regionais, incentivando a criação de programas nos museus e instituições culturais em parceria com os diferentes cursos de alfabetização oferecidos na cidade;
- Favorecer o contato com a produção artística atual;
- Apresentar o museu como espaço cultural a serviço de todos, incluindo os jovens e adultos em alfabetização ou com pouca escolaridade em um processo de apropriação dos equipamentos culturais, estimulando-os a ocupar o seu lugar na sociedade;
- Visitar as exposições, estimulando a autonomia e a confiança em suas próprias observações;
- Favorecer o retorno às exposições com seus familiares e ou colegas de trabalho;

- Estimular o aluno participante do programa a formar grupos em sua comunidade e trazê-los em visitas à exposição;
- Propiciar situações comunicativas que possibilitem aos educandos a ampliação dos seus recursos linguísticos;
- Aprender a planejar e adequar seus discursos a diferentes situações formais e informais;
- Apresentar a cidade de São Paulo como um local de inúmeras ofertas de cultura e lazer;
- Torná-los aptos a buscar informações sobre as atividades culturais;

Ao aproximar os jovens e adultos não alfabetizados das instituições culturais, acredita-se que esses educandos sentir-se-ão desafiados a continuar com uma aprendizagem permanente de forma responsável, crítica e consciente.



Documents, Thiago Honório, 2012

Os grupos recebidos pelo Programa Ver e Ler são formados por jovens e adultos entre 16 e 65 anos. A maior parte nunca visitou um museu e esse encontro com a arte poderá propiciar, segundo a metodologia de Paulo Freire, a “palavra geradora” a partir da qual o professor em sala de aula poderá prosseguir com o encontro com a arte iniciado no museu.

O percurso pensado para esses grupos pretende desmistificar o museu como um lugar de “coisas velhas, esqueletos, ossos, estátuas antigas” como tantos o definem ao entrar. Durante toda a visita os alunos se surpreendem com os objetos encontrados, reconhecendo-se em alguns dos trabalhos como nas ferramentas do trabalho do Thiago Honório e nas “arquiteturas” do trabalho de Henrique Oliveira.



Vista interna da instalação **Transarquitetônica**, Henrique Oliveira. Abril de 2014 a janeiro de 2015

É notável a satisfação do reconhecimento de seus pertences e memórias de vida nos trabalhos apresentados no MAC.

É importante destacar que o programa tem se estendido para as escolas por meio de encontros com professores e coordenadores das salas de alfabetização. Esses encontros tem como objetivo introduzir os conceitos da arte contemporânea e promover o interesse dos professores pelo museu como lugar de experiência.

Acredito que essa visita dos alunos ao MAC, somada aos encontros de formação para professores e visitas as escolas para apresentar o museu, promova a descoberta do museu como um lugar de encontro, de novas possibilidades de reconhecimento entre os trabalhos e as vivências pessoais, gerando cidadãos mais participativos no contexto cultural da cidade, incluindo em seus programas de lazer o retorno ao MAC ou a qualquer outra instituição cultural.

É justamente nesse processo que reside o grande desafio: tornar esses estudantes estimulados a prosseguirem sua caminhada se reeducando, se reciclando e, conseqüentemente, tendo mais chances de serem cidadãos atuantes em uma sociedade competitiva, onde os “dominantes ditam as leis”.

Considerações finais

O “analfabetismo”, termo utilizado para nomear o estado das pessoas que são privadas dos códigos da escrita e da leitura está além da ausência desse conhecimento, uma vez que ele revela uma realidade social que impede o desenvolvimento pessoal, social, econômico e cultural dos indivíduos, atingindo as categorias da população de todas as idades.

Em uma sociedade onde a escrita domina, e a valorização social reside no grau de escolaridade, as pessoas privadas do código da leitura e da escrita geralmente guardam essa dificuldade como um segredo.

Dessa maneira, esses indivíduos desenvolvem uma gama enorme de estratégias para superar ou para

esconder a dificuldade de ler, escrever e calcular. E, dessa forma, continuam fora da sociedade, tendo uma participação deficitária e limitada tanto na parte profissional quanto na cultural e de lazer.

Embora algumas instituições culturais - a biblioteca e o museu – sejam públicas há mais de duzentos anos, a primeira, e há cem anos a segunda, sabe-se que o acesso a elas é limitado tanto pelo analfabetismo primário quanto secundário.

Dentro dessa situação, o museu se propõe o desafio de ampliar a sua atuação para além de seus muros, por meio de parcerias com as organizações responsáveis pelos programas de alfabetização de jovens e adultos e recebendo esses grupos em sua nova sede, acreditando que introduzir os cidadãos no universo das artes significa garantir sua presença na construção de um mundo que reconhece na cultura a fonte de seus valores essenciais.

Bibliografia

- Chiarelli, Tadeu, (2014). Texto de apresetnação da exposição Transarquitetônica, abril, 2014.
- Freire, Paulo, (2011). Educação como prática da Liberdade. Ed. Paz e Terra: São Paulo.
- Obrist, Hans Ulrich, (2009). Entrevistas. Rio de Janeiro: Cobogó.
- Sant' Anna. Renata, (outubro/novembro 2010). Novo MAC. Revista Casa Cláudia Luxo, 589 pp.154-155. São Paulo:Ed. Abril.

Conclusiones

En el marco del XXII Encuentro del ICOFOM LAM, en Buenos Aires, a los diecinueve días del mes de noviembre de 2014, los asistentes de ese encuentro, bajo discusiones y reflexiones sobre las nuevas tendencias para la museología en nuestro espacio latinoamericano, presentaron, votaron y homologaron sus consideraciones y conclusiones de cada taller, que aquí siguen.

Taller 1: Consolidación de la museología como campo disciplinario ¿nuevas tendencias o viejos paradigmas?

Coordinación general:
Mirta Bonin (Argentina) / Bruno Brulon Soares (Brasil)

Consideraciones

Para los integrantes de este taller es importante abordar el estudio de la especificidad de las relaciones del hombre con lo real como ámbito propio de la museología, como así también es central la consistencia y la coherencia teórica interna en el campo disciplinar de la museología. Además se remarca la relevancia de la reflexividad sobre las propias prácticas y la historia de las producciones teóricas previas.

Recomendaciones

Teniendo en cuenta que la museología es un campo disciplinar en progresión, consistente en una relación específica del hombre con lo real, para definir esta especificidad se considera necesario tomar en cuenta los siguientes aspectos:

1. Continuar y potenciar el desarrollo de categorías endógenas como ecomuseos, musealidad, musealización.

2. Repensar categorías y definiciones propias cuyo uso se ha naturalizado, como las de “hombre” y “realidad” en la definición de museología.
3. Apropiarse reflexivamente de categorías provenientes de otras disciplinas de manera de darles un corte propio.

Reconocer que la museología está atravesada y es producida dentro de contextos políticos, económicos y sociales específicos:

1. Esto tiene implicancias en los componentes éticos de la práctica museológica.
2. A raíz de ello, es necesario analizar, desde la teoría, las nuevas tendencias museológicas que se sustentan en diferentes prácticas en el museo.
3. Esto se visibiliza en las desigualdades existentes entre la producción y circulación de la teoría museológica en la propia América Latina, como con los países centrales.

En función de lo anteriormente dicho se enfatiza la pertinencia de:

- Replantear las estrategias de valoración de la producción teórica regional versus la producción teórica foránea.
- Dar relevancia a las producciones teóricas latinoamericanas mediante su rescate, sistematización, circulación y difusión
- Realizar otras acciones tendientes a visibilizar y afianzar el corpus teórico museológico de nuestra región y en nuestras lenguas (congresos, publicaciones, reservorios digitales abiertos, cursos de formación de grado y postgrado, etc.).

Integrantes del Taller 1:

Mirta Bonin

Luiz Carlos Borges

Silvia Borja

Bruno Brulon Soares

Mónica Cando

Luciana Menezes de
Carvalho

Sandra Escudero

María José Fernández

Eva Guelbert

Óscar Navarro

Alejandra Panozzo

Raquel Pontet

Mónica Risnicoff de Gorgas

Paola Rosso Ponce

María Sábato

Tereza Scheiner

Talleres 2.1. y 2.3: Museología y significación: impacto social vs. impacto político y Patrimonio y colecciones: museos como espacios de encuentro

**Coordinación general:
Olga Nazor (Argentina) / Luiz Borges (Brasil)**

Consideraciones

Los participantes de los talleres 2.1. y 2.3. tuvieron en cuenta:

- La importancia de la memoria colectiva como contribución social a través de las infinitas memorias, rescatando del olvido los hechos, sucesos y eventos significativos del pasado y que constituyen rasgos que le dan sentido y pertenencia al conjunto de la comunidad;
- Que patrimonio es la distribución de valores otorgada;
- A los bienes culturales como los representantes de la memoria e identidad de dado grupo;
- Que uno de los posibles análisis del patrimonio inmaterial es pensarlo dentro de la categoría de museo. Su documentación museológica sirve como una importante herramienta de compilación y preservación de las informaciones acerca del acervo de los museos de patrimonio inmaterial;
- Que la relación hombre objeto no se establece solamente entre los objetos materiales;

- Que los estudios de público son esenciales para la gestión del patrimonio cultural, para gestionar efectivamente políticas culturales participativas y democráticas que tomen en cuenta las necesidades y demandas de todos los sectores sociales.

Recomendaciones

Por lo tanto, los participantes sugirieron:

- Que los museos de la memoria deben ayudar a la reflexión crítica y comunicar para cuestionar y poner en crisis. Para aportar conocimiento desde la historia y asimismo interpelar desde la moral y la ética;
- Que se debería hablar de museo de las memorias incluyendo un concepto amplio y pluralista que abarque diversas memorias y sus niveles de interpretación y comprensión;
- Que los museos deben contribuir a la construcción del sujeto como ciudadano autónomo y sujeto de derecho y de pensamiento libre y diferente;
- Sostienen que un Sistema de documentación, que recupera la mayor profundidad de información, transforma las colecciones en fuentes de investigación y e instrumentos de transmisión de conocimiento;
- Reflexionar sobre la pluralidad de los usos de la cultura y a entender los estudios de público en el marco orientación reflexiva y crítica de la praxis de la institución museo en tanto espacio cultural y comunicacional.

Integrantes de los Talleres 2.1. y 2.3:

María Teresa Alarcón

Mirta Bialogorski

Fabio Echarri

Martín Iturrioz

Bárbara

Mançanares

Eleonora Sucharczuck

Pereira

Taller 3: Museología e Innovación, impacto sobre los museos

Coordinación general:
Carol Vitagliano (Argentina)

Consideraciones

En el marco de la historia y el futuro de la museología hemos observado que la tecnología como la aplicación de los conocimientos científicos a través de diversas herramientas siempre ha existido y atraviesa toda la gestión del Museo: conservación, comunicación, seguridad, exposición, educación, inclusión y administración científica; y que por lo tanto el Museo ha utilizado las tecnologías de cada momento y se ha ido actualizando constantemente en relación con ellas.

Recomendaciones

Acerca de las posibilidades y los límites de las nuevas tecnologías se definió que las tecnologías de la información y comunicación propician el sentido de pertenencia, participación e identidad, que aportan significativamente a la representación de lo sensible y colaboran en la ruptura de preconcepciones y barreras.

Asimismo se manifiesta que es fundamental identificar la apropiada para convocar a los diferentes públicos y utilizarlas para optimizar el uso del espacio por su alta capacidad de contención de información.

En cuanto a la influencia de las tecnologías digitales en la museología teórica y aplicada se afirmó que la

implementación de la tecnología no debe interferir en la apreciación del objeto sino que debe facilitar su comprensión y apoyar las narrativas del Museo sin que su uso pueda generar una brecha digital.

Sin lugar a dudas, las nuevas tecnologías son necesarias para posicionar al museo dentro del contexto global como forma de atracción de público como también para generar recursos; y para resolver el fenómeno de la inmediatez.

En síntesis, las tecnologías son un recurso; el Museo no puede estar ajeno a su avance pero tampoco puede estar supeditado a ellas porque son sólo herramientas de las que hay que tener en cuenta su sustentabilidad, mantenimiento y actualización.

Por lo tanto, se propone pensar a las tecnologías no sólo por su uso en el Museo, sino también por el proceso de producción y el contexto socioeconómico político involucrado.

Desde el ICOFOM LAM debemos seguir pensando y analizando cómo la tecnología cambia nuestra cosmovisión, condiciones sociales y su implicancia en la museología.

Integrantes del Taller 3:

Aurora Arbelo	Eva Guelbert de Rosenthal
María Marta Bassus	Priscila Jacquelin
Victoria Cedeño	Sylvain Laroche
Valeria Conforte	Elmer Leal
Tânia Maria Rodrigues de Francia	Santa Lo Scrudato
Enrique Devicenzi	Marcela Ormaechea
	Alicia Osorio

Paola Rosso Ponce

Juan José Sallaber

Raúl Sanchez

Liliana Sanchez Pórfido

Margaret Sauvé

Germán Schierff

Elizabeth Sabrina Varga

Carol Vitagliano

