



Museo del Canal Interoceánico de Panamá

Calle 5ª Este, Ciudad de Panamá, Panamá



**18, 19 y 20 de
Noviembre de 2015**



ACTAS

del



ICOFOM LAM
Subcomité Regional del ICOFOM en
América Latina y Caribe



ACTAS

del



XXIII ICOFOM LAM PANAMÁ 2015

DIVERSIDADES Y CONFLUENCIAS
EN EL PENSAMIENTO MUSEOLÓGICO
LATINOAMERICANO

ICOFOM LAM
SUB COMITÉ REGIONAL DEL ICOFOM
EN AMÉRICA LATINA Y EL CARIBE

ICOFOM



ICOFOM LAM
Subcomité Regional del ICOFOM en América
Latina y Caribe

Actas del XXIII ICOFOM LAM Panamá 2015 : diversidades y confluencias en el pensamiento museológico latinoamericano / Olga Nazor ... [et al.] ; compilado por Olga Nazor. - 1a ed. - Avellaneda : Undav Ediciones, 2017.

Libro digital, PDF

Archivo Digital: descarga y online
ISBN 978-987-3896-21-7

1. Museología. I. Nazor, Olga II. Nazor, Olga, comp.
CDD 069

Edición

Luciana Menezes de Carvalho
Sandra Escudero

Colaboración – Edición

Bárbara Pereira Mançanares

Diseño gráfico – XXIII Encuentro del ICOFOM LAM

José Luis del Castillo
Museo del Canal Interoceánico de Panamá

Diseño gráfico – Libro

Luciana Menezes de Carvalho
Sandra Escudero

Evaluadores – ICOFOM LAM

Helóisa Helena Fernandes Gonçalves da Costa
Luciana Menezes de Carvalho
Luis Alegría
Olga Nazor
Paola Rosso Ponce
Sandra Escudero

Evaluadores externos

Alejandra Panozzo
Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro
Bruno Brulon Soares
Eurípedes Gomes da Cruz Junior
Jorge Fernando Navarro
Lilian Suescun Flórez



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 encuentro Diversidades y confluencias en el pensamiento museológico latinoamericano <i>Olga Nazor</i>	p. i
---	---------

Conferencias magistrales

O lugar dos museus na discussão Museológica <i>Bruno Brulon Soares</i>	1
Museología y teoría crítica: apuntes para una museología por venir <i>Jorge Fernando Navarro</i>	12

Tema 1

El lugar de los museos en la discusión museológica

La convivencia armónica entre la museología y los museos <i>Lucía Astudillo Loor</i>	30
Reflexiones oportunas a medio siglo de museo y museología en Cuba <i>Indira Carrillo Álvarez</i>	38
Diálogo y comunicación: los museos y sus públicos <i>Minerva Hernández Rodríguez</i>	55
Representaciones teóricas del museo: entre la distinción y la inclusión <i>Scarlet Rocío Galindo Monteagudo</i>	72

Tema 2

Museología y enfoques críticos

O Museu de Marajó e as representações culturais marajoaras: metarrealidade museal e transformação social <i>Karla Oliveira y Luiz Borges</i>	88
México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970 <i>Scarlet Rocío Galindo Monteagudo</i>	104

Tema 3	Revisitando los clásicos: 2015 Año Stránský
---------------	--

Museu, metarrealidade e representação: o discurso da inclusão social 127
Luiz Borges

Tema 4	TICs y Museología: cambio de paradigma
---------------	---

¿TIC herramientas disciplinadoras o habilitadoras del diálogo en los museos latinoamericanos? 151
Paola Rosso Ponce y Alejandra Panozzo Zenere

El desafío de enriquecer y transformar las experiencias de aprendizaje de los visitantes en contextos de alta disponibilidad tecnológica 159
Verónica Weber, Sandra Escudero y Paola Rosso Ponce

	Conclusiones / Conclusões
--	----------------------------------

Mesa 1 - El lugar de los museos en la discusión Museológica 169

Mesas 2 y 3 - Museología y enfoques críticos; y Revisitando los clásicos: 2015 Año Stránský 171

Mesa 4 - TICs y Museología: cambio de paradigma 173

Mesa 1 - O lugar dos museus na discussão museológica 174

Mesas 2 e 3 - Museologia e enfoques críticos; e Revisitando os clássicos: 2015 Ano Stránský 176

Mesa 4 - TIC e Museologia: mudança de paradigma 178



*Museo del Canal Interoceánico de Panamá
Calle 5ª Este, Ciudad de Panamá, Panamá*

PRESENTACIÓN DEL ENCUENTRO DIVERSIDADES Y CONFLUENCIAS EN EL PENSAMIENTO MUSEOLÓGICO LATINOAMERICANO

Prof. Lic. Olga Nazor¹

Presidente - ICOFOM LAM

El XXIII Encuentro del Subcomité para la Teoría Museológica en América Latina y el Caribe del Consejo Internacional de Museos (ICOFOM LAM) “Diversidades y Confluencias en el pensamiento museológico contemporáneo” tuvo lugar en Panamá, los días 18, 19 y 20 de Noviembre de 2015. En el auditorio del Museo del Canal Interoceánico de la Ciudad de Panamá.

Los objetivos primigenios de esta organización conjunta entre el Museo del Canal Interoceánico, el Comité Panameño de ICOM e ICOFOM LAM fueron los de generar una plataforma de diálogo, reflexión y construcción conjunta entre la comunidad museológica de habla hispana y portuguesa de los países de América Latina y el Caribe que se cristalizó mediante una nutrida concurrencia de representantes de Panamá, Brasil, Argentina, Cuba, Ecuador, Uruguay, México y Guatemala, quienes con el aporte de su mirada sobre la problemática enriquecieron los debates y posteriores conclusiones. Las presentaciones fueron evaluadas y seleccionadas por un Comité de Lectura constituido por académicos del área invitados para tal fin, pertenecientes a universidades de la región, que se sumaron a los evaluadores del Board de ICOFOM LAM para realizar la tarea.

Al acto inaugural en que asistieron autoridades y personalidades de la cultura, siguió la conferencia multimedia titulada “Qué y para qué son los museos, construcción y desconstrucción del museo, relevancia actual y revisión continua: la trama se complica” de la Dra. Ángeles Ramos Baquero - Directora Ejecutiva y Curadora en Jefe del Museo del Canal Interoceánico de Panamá, quien con su singular enfoque disparó ya desde el inicio de la jornada, instancias de opinión y construcción de conceptos que se replicaron en las mesas temáticas.

Las presentaciones, discusiones y reflexiones conjuntas transcurrieron en cuatro Mesas Temáticas: 1. “El lugar de los museos en la discusión Museológica” fundamentada en el presupuesto de que en las producciones teóricas, no siempre existe una clara distinción su rol como objeto de conocimiento disciplinar y los aspectos técnicos del ejercicio de sus funciones institucionales.

¹ Universidad Nacional de Avellaneda – Buenos Aires – Argentina.

2. “Museología y enfoques críticos” sustentada en que la museología ha entrado en diálogo con estas perspectivas que abarcan no sólo los trabajos iniciales que pueden ya identificarse en la producción los teóricos de la Escuela de Frankfurt sino que se continúan en el presente de la región a través de los aportes de los teóricos locales.

3. “Revisitando los clásicos: 2015 Año Stránský”, esta mesa de discusión tiene un carácter permanente de ahora en más para los futuros encuentros de ICOFOM LAM, puesto que la conformación de la museología como campo disciplinar, entendemos, requiere del análisis periódico y la resignificación de los textos de los *hacedores* de la disciplina.

Una de las figuras centrales en la discusión sobre teoría museológica, el checo Z. Stránský, en los años sesenta, acuñó el concepto de museología en una zaga de artículos de significativa relevancia que son objeto de reflexión y discusión aún en la actualidad. Debemos destacar que en la Asamblea Plenaria que se realizó al finalizar el Encuentro, los miembros representantes de los países asistentes votaron la moción de decidir en cada encuentro por asamblea cual será la personalidad a visitar al año siguiente, siendo votada para 2016 la teórica argentina Prof. Lic. Norma Rusconi.

4. “TIC’s y Museología: cambio de paradigma” se propuesta basada en el hecho de que las tecnologías de la información y la comunicación (TIC’s) constituyen una parte significativa en el universo actual de los museos y su utilización ocupa un espectro sumamente abarcativo, tanto que pueden ser utilizadas como instrumentos para optimizar servicios o como parte estructural del abordaje contemporáneo de la propia organización museo.

El Encuentro contó con una actividad académica de integración a cargo de las autoridades permanentes de ICOFOM LAM la Profa. Lic. Nelly Decarolis, presidente honoraria y la Profa. Dra. Tereza Scheiner, asesora permanente del organismo, quienes desarrollaron el Seminario de Alfabetización Museológica, como parte de una trama que ICOFOM LAM desarrolla en diversos países de la región. El objetivo de estos Seminarios es potenciar el diálogo sobre la museología entre los profesionales formados en otras disciplinas científicas que desempeñan su actividad en museos, pero desconocen los principios básicos del campo museal.

Finalmente deseo agradecer en nombre de la familia ICOFOM LAM, especialmente en nombre de los colegas que integran su *Board*, a la Dra. Ramos Barquero, nuestra generosa anfitriona y su *staff* de colaboradores del Museo Interoceánico del Canal, a la Lic. Damaris Grajales, Presidente del Comité Panameño de ICOM y su comisión directiva, a la Lic. Victoria Cedeño, representante de Panamá en el *Board* de ICOFOM LAM, a los colegas representantes de los países miembros que asistieron al evento aportando la calidad profesional de sus escritos y la calidez humana de su trato, a las autoridades locales, a la prensa panameña y a todas las personas movilizadas por la problemática museológica que se acercaron a las jornadas brindando su interés y aporte.

O LUGAR DOS MUSEUS NA DISCUSSÃO MUSEOLÓGICA¹

Bruno Brulon Soares

Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, Brasil.

brunobrulon@gmail.com

Resumo: O campo disciplinar da Museologia se constitui, na segunda metade do século XX, irradiando-se a partir da reflexão sobre a prática nos museus (o campo museal) e é sistematizado em teorias mais ou menos organizadas a partir das publicações do Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, desde o final dos anos 1970. No presente texto apresentamos três das principais tendências estruturantes do pensamento dos agentes do campo, analisando-as ao longo da história da disciplina e identificando os seus principais desafios para a Museologia do presente.

Palavras-chave: Museologia, Museus, Campo disciplinar, ICOFOM.

Resumen: El campo disciplinario de la museología se constituye, en la segunda mitad del siglo XX, irradiándose de la reflexión sobre la práctica en los museos (el campo de los museos) y se sistematiza en las teorías más o menos organizadas en las publicaciones del Comité Internacional de Museología – ICOFOM desde finales del 1970. En este artículo presentamos tres de las principales tendencias estructurales del pensamiento de los agentes del campo, analizándolos en toda la historia de la disciplina y la identificación de los principales retos para la Museología del presente.

Palabras clave: Museología, Museos, Campo disciplinario, ICOFOM.

Os museus na Museologia

Ao longo dos últimos dois séculos, desde que os termos passaram a ser usados, “museu” e “museologia” se apresentaram como noções impossíveis de serem dissociadas no campo museal. No senso comum, e para os profissionais de museus, quando esse campo se estruturava a partir de um contexto profissional e nas primeiras escolas destinadas a formar profissionais para atuarem em museus, em meados do século XX, a Museologia podia ser entendida de forma desproblematizada como “o estudo científico de tudo o que se refere aos Museus” (BARROSO, 1946, p. 6, grifos nossos). Com efeito, ainda pensada como “estudo dos museus” e longe de se configurar como um campo disciplinar autônomo, a Museologia atravessou a maior parte do século XX discutindo o estatuto mesmo do seu objeto de estudo, bem como os seus termos e conceitos fundadores e

¹ Conferência apresentada no XXIII Encontro Anual do ICOFOM LAM, em 19 de novembro de 2015, na Cidade do Panamá.

deflagrando as imprecisões conceituais que marcavam tais discussões e impediam que esse ramo de estudos recente se pensasse, de fato, como uma *ciência*.

No Brasil, a “museologia” que se desenvolveu entre os anos 1930 e 1970, em consonância com as principais tendências dos estudos museais que então circulavam internacionalmente e ainda restrita, em grande parte, ao contexto do Rio de Janeiro, testemunhou a passagem de um campo de estudos limitado aos museus existentes, para um campo disciplinar voltado para o estudo do Museu, do Patrimônio e da própria Museologia, reflexivamente, que passa a buscar o estatuto de ciência humana.

É somente no final do século, notadamente nas décadas de 1980 e 1990, que começa a se delinear o campo disciplinar da Museologia², irradiando-se a partir da reflexão teórica promovida, desde 1977, pelo Comitê Internacional de Museologia – ICOFOM, no qual atuavam, desde os seus primeiros anos de existência, pensadoras brasileiras como Waldisa Rússio Guarnieri³ e Tereza Scheiner⁴, ambas professoras no campo da Museologia e as principais responsáveis pela disseminação da Teoria da Museologia respectivamente nos contextos de São Paulo e Rio de Janeiro, estabelecendo as duas primeiras escolas de pensamento do país.

Desde o início, a “investigação sobre o conceito de Museu esteve [...] associada aos estudos teóricos da Museologia”⁵. “Museu” pode ser pensado como o conceito fundador do campo disciplinar da Museologia, uma vez que a Museologia “ganha identidade e razão de ser, seja como filosofia ou como ciência”⁶ baseando-se no desenvolvimento e na análise cuidadosa de terminologias definidas a partir de conceitos próprios do campo. Hoje, sendo os conceitos de Museu e Museologia percebidos por uma via processual, torna-se iminente a discussão de uma disciplina científica dinâmica e em constante processo de auto avaliação considerando o seu estatuto epistêmico bem como os seus principais objetos de estudo.

A Museologia a partir dos museus

Nos últimos 35 anos, desde a criação do ICOFOM e a aparição das primeiras publicações que discutiam a “museologia” e não meramente as práticas relacionadas aos museus, vem se buscando, sem sucesso, uma definição científica

² Sobre a configuração social do campo da Museologia no Brasil, ver Brulon; Menezes e Cruz (2013). Cf. BRULON-SOARES, Bruno; MENEZES, Luciana & CRUZ, Henrique. “O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil. *90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate*” – Rio de Janeiro, p. 242-260, 2013.

³ Waldisa Rússio Guarnieri (1935-1990), com formação em Direito pela Universidade de São Paulo (1959), foi fundadora do primeiro curso de pós-graduação *lato sensu* em Museologia no Brasil, no âmbito da Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo – FESP/SP.

⁴ Tereza Scheiner, formada em Museologia pelo Curso de Museus do Museu Histórico Nacional, torna-se professora do Curso em 1970, sendo a principal responsável pela criação do primeiro curso de pós-graduação *stricto sensu* em Museologia no país e na América do Sul, em 2006, quando é criado o Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS na Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro – UNIRIO, curso coordenado por ela até o presente.

⁵ SCHEINER, Teresa C. Musée et Muséologie : définitions en cours. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). *Vers une redéfinition du musée?* Paris: L'Harmattan, 2007, p. 147-148.

⁶ *Ibidem*, p. 148-149.

para a Museologia. Entretanto, é legítimo perguntar por que, mesmo após os esforços do ICOFOM, dos diversos textos contendo ensaios teóricos e algumas pesquisas interdisciplinares publicados no âmbito deste comitê e de diversas universidades no mundo, não conseguimos definir a museologia como uma ciência social ou humana. Como havia apontado Zbyněk Zbyslav Stránský⁷, ser ciência implica, primeiramente, em ter um objeto de estudo específico e reconhecido por certos pares em particular. Além disso, uma ciência deve fazer uso de métodos próprios e de uma terminologia. Esses dois últimos pontos estão visceralmente ligados à definição do primeiro.

A questão do objeto de estudo aqui ganha certa centralidade na medida em que ela serviria para definir, primeiramente, o *que* se pesquisa quando se pesquisa em museologia: o “museu” seria aparentemente a resposta mais óbvia. E por algum tempo essa parecia estar correta.

Almejando contrariar tal perspectiva e “libertar” a Museologia dos museus, Stránský se propõe a realizar com sua “teoria”, desde 1965, a separação entre o “instrumento” – ou o meio, isto é, o museu – e a “finalidade” a que ele serve. Ao afirmar que “o objeto da museologia não é e não pode ser o museu”, Stránský aponta aquilo que poderia ser considerado óbvio a partir do contexto dos museus do pós-guerra e, sobretudo, a partir dos anos 1950, ou seja, que o museu, como uma instituição que serve à uma finalidade não pode ser o objeto de uma ciência⁸. Entretanto, – e de forma tautológica, segundo alguns de seus críticos – ele iria propor que o objeto da museologia devia ser buscado no próprio trabalho em museu, na tarefa “sistemática e crítica” de se produzir “musealia”, ou seja – por que não dizê-lo? – na musealização.

A partir desse deslocamento do museu como suposto objeto de estudo da Museologia para se pensar nos processos propriamente estudados por esta disciplina, é possível apontar três tendências definidoras do pensamento dos atores estruturantes do campo museológico:

1) A tendência à Normatividade:

Mesmo antes de existir o Comitê Internacional de Museologia, criado em 1977, o Conselho Internacional de Museus – ICOM já compartilhava entre os seus membros e os comitês existentes certas questões colocadas entre os anos 1950 e 1960 sobre o estatuto disciplinar da Museologia e o conceito-chave fundador do campo, o “museu”. Desde a sua criação em 1946, ao ocupar o lugar anteriormente estabelecido pelo Escritório Internacional de Museus (*Office international des musées*) – OIM, ligado à Liga das Nações, como órgão destinado a promover o diálogo entre profissionais de instituições diversas, o ICOM passa a abarcar os

⁷ STRÁNSKÝ, Z. Z. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie. Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. p.44.

⁸ Id. Predmet muzeologie. In: ___. ed. *Sborník materiálu prvého muzeologického sympozia*. Brno: museu da Morávia, 1965. p. 30-33.

museus de ciências, antes deixados de fora da discussão do campo da museologia que já acontecia nas publicações do OIM. A preocupação com a pesquisa *museológica* – aqui ainda entendida como a pesquisa em museus – e com a busca por um estatuto científico para o campo aparece com certa relevância⁹.

A utilização concomitante dos termos “museologia” e “museografia”¹⁰ marcaria um período de indefinição do campo que se voltava quase que exclusivamente para o universo das práticas em museus mas que já possuía termos e questões próprios de uma reflexão conceitual ainda incipiente. Com a ênfase no desenvolvimento dos primeiros programas de formação de profissionais de museus no período pós-guerra, essas questões seriam aprofundadas e a necessidade de se pensar em objetos, métodos e em uma terminologia da Museologia se tornaria progressivamente uma preocupação no interior do ICOM.

Mais tarde, precisamente entre 07 e 30 de setembro de 1958, aconteceu no Rio de Janeiro um estágio oficial organizado pela UNESCO, pelo ICOM e por autoridades e especialistas do Brasil, sobre a Função Educativa dos Museus. Como resultado dos debates ocorridos nessa ocasião, Georges Henri Rivière, então diretor do ICOM, propôs a definição de museologia como “a ciência que tem como fim o estudo da missão e organização do museu” e de museografia como “o conjunto de técnicas em relação com a museologia”¹¹.

O primeiro desafio colocado aos pensadores desses conceitos fundadores do campo da museologia era o de diferenciar o campo museal do campo museológico, cujas fronteiras ainda estavam longe de ser definidas nesse período. Tal ausência de clareza sobre quais seriam as questões próprias da Museologia, levaram à predominância de um caráter normativo do campo, de acordo com a própria função normativa do ICOM, o que levou os primeiros textos produzidos neste domínio a se apresentarem com a forte tendência de gerar regras ou normas para o funcionamento das instituições. As principais publicações produzidas com este viés, foram a antiga revista *Mouseion*, do OIM, e as revistas, publicadas até o presente, *ICOM News* do ICOM e *Museum International* da UNESCO.

A ênfase no ensino de conceitos e normas ligados ao campo dos museus levou, em 1965, à Conferência Geral do ICOM, ocorrida em Nova Iorque, a enfatizar a necessidade de se desenvolver cursos universitários em Teoria da Museologia.

⁹ Como explica Mairesse, até o momento da criação do ICOM, apenas os museus de arte, de história e de folclore estavam inscritos no campo de competências do OIM – os museus de ciências seriam, naquele momento, integrados neste vasto campo. No domínio desses museus, o termo que prevalecia era “museologia”, uma vez que a utilização do vocábulo “museografia” como a descrição do museu parecia incongruente; para as ciências naturais “a descrição do que está vivo se opera de maneira radicalmente diferente, por meio da taxinomia e da descrição de tipos”. MAIRESSE, François. *Muséographie*. In: DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011. p.324.

¹⁰ Cf. *ICOM News*. Bulletin d'information du Conseil international des musées. Édition française. ICOM, Paris, n. 12, 1948.

¹¹ No seu relatório sobre o evento, publicado em 1960, Rivière apresenta as definições fundamentais dos três termos, para o entendimento das conclusões do seminário, a saber, “Museu”, “Museologia” e “Museografia”. A primeira retirada dos estatutos do ICOM em vigor, enquanto as duas últimas baseadas nos debates ocorridos nas sessões do seminário. RIVIÈRE, Georges-Henri. *Stage régional d'études de l'Unesco sur le rôle éducatif des musées* (Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958). Paris: Unesco, 1960.

Porém, para Mensch¹², o futuro da Museologia como disciplina acadêmica estaria na relação entre teoria e prática, isto é, na habilidade dos teóricos em participar e em contribuir para discussões relevantes sobre a sua realidade profissional. Nessa perspectiva, a Museologia se configuraria como uma *disciplina dos interstícios*, existindo entre dois polos: o das práticas – que poderiam ou não se limitar ao universo empírico dos museus – e o da reflexão teórica que faria dos profissionais (ou museólogos, no Brasil), em vez de técnicos ou seguidores de determinadas normas, *seres pensantes*.

2) A tendência à Teorização:

*“...one thing is certain: somewhere in the future individual witnessings and annunciations will merge into a compact system ...”*¹³ (Tomislav Šola, 1984, p.35-36).

Os anos 1970 e 1980 no seio do ICOM e notadamente entre os membros do recém criado ICOFOM, veriam surgir uma onda de proposições teóricas para a museologia, cujo início estaria no pensamento de alguns profissionais da Europa central e do leste disseminados a partir dos anos 1960 e organizados de forma mais expressiva a partir das publicações do citado comitê. O que propunham esses pensadores fundadores do campo disciplinar da Museologia e que passaram a se identificar como uma primeira geração de “teóricos” nos anos 1980, era a noção de que um sistema compacto e organizado entendido como “teoria” deveria ser almejado para dar sustentação ao campo científico.

A partir dos anos 1980 várias tentativas foram feitas, e ensaios teóricos de cunho filosófico foram escritos almejando a formulação de uma via única de pensamento para se estudar os museus e a museologia. A contraposição entre uma prática diversa organizada segundo as necessidades das instituições e uma possível ciência bem fundamentada é diretamente endereçada no primeiro número dos *Museological Working Papers*, publicado pelo ICOFOM, em 1980. A primeira conclusão apresentada nesse volume, a partir das opiniões de diversos profissionais de museus do leste europeu nos anos 1970, generalizadas por Villy Toft Jensen, foi a de que “uma única museologia comum não existe”¹⁴. A diversidade de perspectivas sobre os museus confrontadas pelo clamor internacional precoce por uma teoria única gerou, num primeiro momento, o aumento das incertezas sobre o que a museologia poderia vir a ser para além do campo das práticas nos museus.

¹² MENSCH, Peter van. *Museology as a profession. ICOFOM Study Series – ISS*, n. 8, Paris, ICOM, 2000, pp. 20-21.

¹³ “...uma coisa é certa: em algum lugar no futuro os testemunhos e anunciações individuais irão fundir em um sistema compacto...” (tradução nossa). ŠOLA, T. Prilog mugucjoj definicijimuzeologije, *Informatica Muzeologica* [Informática Museológica], n. 67-69, vol.3-4, pp.35-36, 1984.

¹⁴ Villy Toft Jensen summarized the result of a survey on museology undertaken among some European museum professionals during 1975 and presented it in the *Museological Working Papers*, in 1980. Jensen, Villy Toft. *Museological points of view – Europe 1975*, in: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Interdisciplinarity in Museology. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981. p.9.

O paradoxo da teoria stranskyana já citada, entretanto, estava no centro da produção teórica da época e dizia respeito ao fato de se, por um lado, Stránský direcionou o foco da análise museológica da instituição para os processos, por outro ele buscou criar conceitos objetivos para explicar esses processos, tais como o de “musealia” e “musealidade”, ainda mal compreendidos no corpo teórico estruturante do campo. Esses conceitos, balizados por um esforço para pensar a intenção cognitiva da museologia como a de interpretar cientificamente “uma postura do homem em relação à realidade”¹⁵, iriam conferir, nas interpretações posteriores de outros autores do pensamento stranskiano, um papel central de tal relação cognitiva que limitaria consideravelmente a teoria produzida.

Anna Gregorová, autora checa influenciada pelo referencial gnosiológico introduzido na museologia por Stránský¹⁶, definiu o objeto de estudo da museologia como “relações específicas do homem com a realidade”¹⁷ baseando-se, a primeira vista, no pensamento de Stránský. Ainda no início dos anos 1980, a museóloga brasileira Waldisa Rússio define que o objeto de estudo museológico é o *fato museal*, ou o *fato museológico*, entendido como “a relação profunda entre o homem, o sujeito cognoscente, e o objeto”¹⁸. Ambas as “teóricas”, então, separam o sujeito da razão – sob influência clara do *cogito* cartesiano – do objeto a ser conhecido, como “aquela parte da realidade à qual o homem pertence, e sobre a qual ele tem o poder para atuar”¹⁹. Essa afirmação filosófica do objeto da museologia reifica a separação entre o homem e a realidade e pressupõe a existência de uma realidade (material) divorciada da sociedade. Dois erros sociológicos que devem ser inflexivelmente evitados em uma museologia que considera associações entre agentes em vez de relações filosóficas.

Primeiro, devemos nos lembrar que a ruptura entre sujeito e objeto é, de fato, fabricada por uma apropriação particular da realidade. Ela foi concebida inicialmente como parte importante do *cogito*, segundo o qual os sujeitos como “mentes” existem como entidades completamente separadas da realidade física. Essa concepção da mente que está *desassociada* até mesmo de um corpo físico e que existe para além da materialidade do mundo está na fundação da filosofia idealista. Tal separação foi mais profundamente explorada por Kant, e discutida por Hegel. Mas é com o Iluminismo que o Racionalismo se traduziria para a política, se tornando uma parte central das ideologias dominantes no Ocidente. No caso dos museus, tal ruptura é um fenômeno histórico que distingue a Modernidade e caracteriza um certo *a priori* para a existência dessa instituição.

¹⁵ STRÁNSKÝ (1980 apud VAN MENSCH, 1992).

¹⁶ Para quem o caráter científico da museologia se basearia em referenciais fenomenológicos e no gnosiológico ou da teoria do conhecimento, i. e., que privilegia a relação sujeito-objeto na produção de conhecimento.

¹⁷ GREGOROVÁ, Anna. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Museology – Science or just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. p.19.

¹⁸ RÚSSIO, Waldisa. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Interdisciplinarity in Museology. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981. p.42.

¹⁹ RÚSSIO, Waldisa. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Interdisciplinarity in Museology. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981. p.42.

Assim, segundo o pressuposto *gregoroviano*, museus são lugares em que essa separação entre o sujeito que pensa e concebe o mundo como uma mente e a realidade objetiva está colocada. Como uma instituição que aplica relações específicas do homem com a realidade, os museus estariam filosófica e socialmente ultrapassados.

Se devemos considerar os processos e as agências – como nos apontam os cientistas sociais contemporâneos –, logo devemos considerar a noção segundo a qual se o museu é uma coisa ou instância que encena a relação do homem com a realidade e que é, por sua vez, encenado neste processo, então a *musealização* é a ação em direção a qual nós devíamos direcionar o nosso interesse. Aqui podemos nos apropriar momentaneamente da teoria ator-rede proposta pelo antropólogo Bruno Latour (2005b) para considerar que se as associações prevalecem, logo podemos conceber, por exemplo, o ato de calcular sem uma calculadora, a aceleração sem o carro, ou mesmo a educação sem a escola. A musealização, então, existe para além do museu. Assim como o martelo não ‘impõe’ o martelar sobre o prego, museus não ‘impõem’ a musealização. Com efeito, museus são os mediadores e não os principais atores da musealização; eles participam na ação, e devem ser considerados pelos cientistas que a estudam, mas não podem, de modo algum, configurar o objeto único da Museologia.

Os principais textos produzidos entre os anos 1970 e 1980 não partiam de pesquisas empíricas, mas consistiam, de fato, em ensaios filosóficos que seriam característicos de uma tendência marcada principalmente pelos números da publicação anual do Comitê Internacional, intitulado *ICOFOM Study Series*, que atualmente vem buscando os meios para ser aceito academicamente se distanciando dos esboços de uma teorização que o definiu no passado.

A teoria formulada por esses “teóricos”, assim, não cumpriu aquilo a que se propôs desde o seu princípio, isto é, fundamentar um campo disciplinar autônomo da instituição museu. A tentativa de se buscar definir a museologia como ciência, com um objeto de estudo, uma metodologia e uma terminologia próprios não foi alcançada de maneira plena e livre dos enquadramentos herdados por essa instituição ocidental. O desafio característico colocado aos adeptos desta tendência no interior do campo é, portanto, o de entender que uma teoria sólida não é possível de ser alcançada a partir de uma prática heterogênea, e que o ato de teorizar é ele mesmo um ato de pensar que por si só é relativo aos próprios pensadores e às suas questões ligadas aos diversos contextos museológicos pesquisados.

3) A tendência à Reflexividade

Após o início da década de 1980 e as primeiras tentativas de se resumir uma teoria da museologia – ou, em outras palavras, os princípios de uma ciência do

campo disciplinar e prático já existente – alguns autores²⁰ já apontavam a solução mais realista: pesquisa, pesquisa e pesquisa é o que fará da museologia uma disciplina científica. De fato, não há uma fórmula filosófica mágica que irá fazer nascer uma ciência sem uma grande quantidade de pesquisa empírica e teórica.

Ao longo de grande parte do século XX, nos primeiros anos do desenvolvimento da museologia no mundo, os pensadores do *museu* não estavam separados do seu suposto objeto de estudo. Eram os próprios profissionais dos museus aqueles que pensavam a “museologia”. A separação entre o cientista e o seu objeto de estudo – que se dá por meio de métodos científicos específicos – ainda não havia sido alcançada por completo na museologia, e talvez ainda não tenha sido nos nossos dias.

Com efeito, a teoria da museologia que foi produzida nos últimos quarenta anos não é um produto exclusivo da prática museal, mas também não configura a expressão das ideias de um grupo de filósofos da Europa do Leste e central. A teoria da museologia que temos hoje é o resultado de uma *reflexão* desenvolvida por esses pensadores confrontados com as práticas museais nos seus diferentes contextos de atuação. Um novo estágio do seu desenvolvimento tem início na medida em que passamos a confrontar a teoria existente – ou as diferentes correntes de pensamento já estabelecidas – de forma *reflexiva*.

No entanto, o que ainda inviabiliza de maneira mais contundente a existência de uma ciência chamada Museologia é o fato de os seus modos de operação ainda se verem marcados pela própria lógica cartesiana do “museu” elaborado – como metáfora e literalmente – no bojo do sistema de pensamento racionalista do Ocidente moderno, no qual as “coisas” criadas são organizadas de modo que possam ser observadas, contadas, pesadas e medidas pelo cientista enciclopedista que, até o presente, faz parte do imaginário de quase todas as ciências. A museologia, gerada inicialmente no interior de museus deste tipo, e pensada pelos profissionais dessas instituições, é herdeira de seus dogmas porque se desenvolveu sob a influência de sua perspectiva cartesiana e se baseou, até o presente, na crença em conceitos e métodos *coisificados* em razão do próprio temor de seu questionamento.

Para ciências que desejam grandemente controlar as próprias realidades que estudam – como as ciências humanas em geral – a noção de que o ser humano inventa a sua própria realidade é discutida com uma dificuldade expressiva²¹. A solução aparente para suplantar tal dificuldade vem sendo, na maioria dos casos, a centralidade do trabalho empírico para desconstruir verdades estabelecidas e a discussão dos métodos para a realização deste trabalho.

Se nos atentarmos para a própria ideia de “museu” como um conceito utilizado para dar conta de experiências heterogêneas, referido pelos teóricos

²⁰ MENSCH, Peter van. *Towards a methodology of museology (PhD thesis)*. University of Zagreb, 1992. Teather, Lynne. (1983) 'Some brief notes on the methodological problems of museological research', in: V. Sofka ed., *Methodology of museology and professional training. ICOFOM Study Series 5* (Stockholm) (1-9).

²¹ WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1981. p.ix.

stranskyanos como “fenômeno”, ao qual se reportam os termos museologia, museografia, teoria do museu e museístico²², logo percebemos que já não se trata de fazer referência a uma instituição criada no período moderno na Europa, tampouco a uma ideia própria da Antiguidade grega e associada às “musas”. O “museu” que se vê correntemente presente nos discursos de teóricos e pesquisadores é um artifício do método, criado para justificar a existência de uma museologia.

Museus servem para pensar; e sempre foi assim. Como ideias atraentes do conhecimento ocidental moderno, estes trazem consigo a reflexão sobre as formas mesmas de se refletir sobre as “coisas” do mundo. Colocamos objetos nas prateleiras para tentar dar sentido à realidade de onde provêm – eles, assim como nós mesmos. E este não é um exercício que exclui as ciências; ao contrário, ele está dentro delas como parte indispensável do processo que inclui autoconhecimento e revisão de paradigmas.

A Museologia para além dos museus: em busca de uma via *reflexiva*

Se todo o conhecimento tem implicações de poder, é portanto, o direito, a necessidade ou o dever do cientista comentar abertamente e de forma auto reflexiva sobre as implicações da sua própria agência no corpo de conhecimento que produz. E encontramos agora num momento em que os meios para tal *re-flexão* se veem disponíveis. Ao conceber um princípio de simetria generalizada para a antropologia, segundo o qual o investigador/cientista deve estar situado no ponto médio, de onde pode acompanhar, “ao mesmo tempo, a atribuição de propriedades não humanas e de propriedades humanas”²³, Latour busca resolver o problema das desigualdades e da reificação de assimetrias no trabalho científico. Segundo este princípio, o museólogo deixa de ocupar o papel – consagrado nas abordagens tradicionais – de apontar o valor nos objetos de museu (promovendo a sua reificação), para estudar de forma objetiva a própria construção dos valores pela musealização.

Podemos vislumbrar na diversidade do campo empírico museológico casos emblemáticos em que a teoria produzida, a *metateoria*, serve para se pensar reflexivamente os objetos estudados. Podemos citar ao menos um caso emblemático, como o dos ecomuseus, que se desenvolveram inicialmente no contexto francês ao longo dos anos 1970 como modelos experimentais que eram colocados em prática ao mesmo tempo em que alimentava um campo de debates metateóricos e de reflexões museológicas. Esses *objetos experimentais* constituíram práticas ao mesmo tempo em que foram objetos teóricos estruturantes do campo museológico reflexivo.

A questão central para a museologia, portanto, uma vez que entendemos o seu objeto como processual, é estabelecer um método eficaz para a análise

²² STRÁNSKÝ, Z. Z. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. *Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. p.43.

²³ LATOUR, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2005. p.95.

científica. As principais transformações recentes no seio das ciências sociais se deram a partir da discussão crítica sobre os seus métodos. Os objetos metodologicamente palpáveis das ciências, assim percebidos até então, passam a ser pensados, numa perspectiva reflexiva, como as criações dos seus cientistas.

Na Museologia, a invenção de conceitos como o de musealidade, como algo presente nos objetos musealizados, ou musealia, como o próprio objeto de museu, causou uma série de mal entendidos entre os teóricos (assim reconhecidos por não fazerem ciência, mas por meramente produzirem teorias) em função de uma análise limitadora da realidade empírica das associações entre os objetos e os museus.

A discussão de um método específico para a museologia poderia suscitar duas questões fundamentais: primeiro “como a museologia molda a prática?” e, segundo, “como a prática molda a museologia?”. Certamente, como já se demonstrou, a museologia não pode ser a ciência que estuda o universo limitado e mal definido dos museus. A prática sobre a qual se debruçam os seus estudiosos escapa a qualquer tipo de caracterização do museu. Se, por outro lado, estabelecermos um estudo sobre as mediações que formalizam o processo mais amplo da musealização, tem-se, então, um campo empírico concreto da Museologia.

Como o epistemólogo, que pensa “o significado do significado”, ou o psicólogo que pensa sobre como as pessoas pensam, o museólogo pode ser visto como aquele que pensa sobre o *pensar* a museologia – nesse sentido, Stránský não estaria errado ao apontar os “problemas metateóricos” da museologia²⁴. Segundo ele, a metamuseologia, “[...] não significa Museologia em geral, mas uma avaliação filosófico-teórica da Museologia como uma possível disciplina científica, isto é, a *teoria da Museologia*”²⁵.

Ao se conceber um campo do saber que deixa de se voltar para “o museu” como objeto absoluto – e ilusório – para se voltar às *representações do museu*, estas sim possíveis de serem estudadas pela Museologia, a própria ideia de “museu” passa a funcionar como uma medida de base em torno da qual se desenvolveria todo um pensamento sobre o pensamento dos museus.

Se, como propomos aqui, o estudo da museologia é museologia, logo, a clássica pretensão racionalista da objetividade absoluta que levou essa disciplina a conceber o museu como seu objeto deve ser deixada de lado dando lugar a uma objetividade relativa, que considera as representações do museu de acordo com a agência dos atores que as formularam. No âmbito desse relativismo, é preciso reconhecer, ainda, que a noção de museu, como entidade filosófica que se manifesta a partir de relações do homem com a realidade, depende de categorias e de instituições características do Ocidente moderno, de forma a não se fazer mais possível uma universalidade de tal conceito. Neste sentido, o objeto ideal da

²⁴ STRÁNSKÝ, Z. Z. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Museology – Science or just practical museum work? Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980. p.44.

²⁵ STRÁNSKÝ (2005, p.105 apud BARAÇAL, 2008, p.63).

museologia, o “museu”, pode ser deixado de lado em detrimento de outros objetos preferidos por alguns autores, como a musealidade ou a musealização.

Como toda ciência humana a museologia deve se reformular como uma ciência mediática, por atuar na transição entre as suas próprias representações e as representações dos atores que ela estuda. Do paradigma gnosiológico introduzido por Stránský e Gregorová no pensamento sobre a museologia, partimos em direção ao paradigma *reflexivo*, que prevê a reavaliação dos próprios paradigmas pretendidos da museologia.

Referências

- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránský*. 2008. Dissertação (Mestrado) – Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, UNIRIO/MAST, Rio de Janeiro, 2008. 126p.
- BRULON-SOARES, Bruno; MENEZES, Luciana & CRUZ, Henrique. “O nascimento da Museologia: confluências e tendências do campo museológico no Brasil. *90 anos do Museu Histórico Nacional: em debate* – Rio de Janeiro, p. 242-260, 2013.
- DESVALLÉES, André & MAIRESSE, François. *Dictionnaire encyclopédique de muséologie*. Paris : Armand Colin, 2011.
- GREGOROVÁ, Anna. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. *Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980.
- ICOM News*. Bulletin d’information du Conseil international des musées. Édition française. ICOM, Paris, n. 12, 1948.
- LATOURE, Bruno. *Jamais fomos modernos: ensaio de antropologia simétrica*. Rio de Janeiro: Ed. 34. 2005a.
- _____. *Reassembling the Social: An Introduction to Actor-Network-Theory*. New York: Oxford University Press, 2005b.
- MENSCH, Peter van. *Museology as a profession*. *ICOFOM Study Series – ISS*, n. 8, Paris, ICOM, 2000, pp. 20-21.
- MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Interdisciplinarity in Museology. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981.
- RIVIÈRE, Georges-Henri. *Stage régional d’études de l’Unesco sur le rôle éducatif des musées* (Rio de Janeiro, 7-30 septembre 1958). Paris: Unesco, 1960.
- RÚSSIO, Waldisa. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. Interdisciplinarity in Museology. Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM/Museum of National Antiquities, v. 2, 1981.
- SCHEINER, Teresa C. *Musée et Muséologie : définitions en cours*. In: MAIRESSE, François; DESVALLÉS, André; VAN PRAET, Michel. (Org.). *Vers une redéfinition du musée?* Paris: L’Harmattan, 2007, pp. 147-165.
- ŠOLA, T. Prilog mugucoj definicijimuzeologije, *Informatica Muzeologica* [Informática Museológica], n. 67-69, vol.3-4, pp.35-36,1984.
- STRÁNSKÝ, Z. Z. In: *MUWOP: Museological Working Papers/DOTRAM: Documents de Travail en Muséologie*. *Museology – Science or just practical museum work?* Stockholm: ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM; Museum of National Antiquities, v. 1, 1980.
- STRANSKÝ, Zbynek Z. *Predmet muzeologie*. In: _____. ed. *Sborník materiálu prvého muzeologického sympozia*. Brno: museu da Morávia, 1965. p. 30-33.
- WAGNER, Roy. *The invention of culture*. Chicago / London: The University of Chicago Press, 1981.

MUSEOLOGÍA Y TEORÍA CRÍTICA: APUNTES PARA UNA MUSEOLOGÍA POR VENIR

Jorge Fernando Navarro

Escuela Superior de Museología¹

polifemo1102@gmail.com

Resumen: De todos los itinerarios filosóficos contemporáneos con su carga de problematicidad intrínseca e inclusive de su constitución aporética presentaremos algunas y sólo algunas de las reflexiones de Theodor Adorno. Por ello, indagaremos el concepto de verdad inintencional, arte autónomo e industria cultural. Intentaremos discutir estos conceptos con los desarrollos de la teoría museológica europea y latinoamericana.

Palabras-clave: Museología, Verdad Inintencional, Arte Autónomo, Industria Cultural.

Resumo: De todos os itinerários filosóficos contemporâneos com a sua problematização e até mesmo constituição aporética apresentamos apenas algumas das reflexões de Theodor Adorno. Por isso, pesquisaremos o conceito de verdade não intencional, arte autônoma e indústria cultural. Tentamos discutir esses conceitos com os desenvolvimentos na teoria museológica europeia e latinoamericana.

Palavras-chave: Museologia, Verdade não intencional, Arte Autônoma, Indústria Cultural.

Abstract: This article is intended to show that the critical theory of Theodor W. Adorno is valid. Therefore the concept of unintentional truth, autonomy of art and culture industry be investigated. We try to discuss these concepts with the evolution of museological theory in Europe and Latin America.

Key Words: Museological Theory, Unintentional Truth, Autonomous Art, Culture Industry.

1

El pensamiento desde sus inicios sostuvo dos posiciones antitéticas: de adherir a lo dado o de crítica a lo dado.

¹ Los argumentos sostenidos en este trabajo han sido discutidos en la cátedra de Ética y Deontología de la Escuela Superior de Museología de Rosario con Olga Nator a quien quedo infinitamente agradecido por el don de su amistad. La persistencia de los errores es absoluta responsabilidad del autor.

La reflexión filosófica se ejerce sobre todas y cada una de las cuestiones que plantean los objetos de un determinado orden social tanto teóricos como prácticos, - el saber, el ser, el obrar, el producir técnico y artístico, el pensar y el hablar, lo social y lo político, la relación entre la objetividad y la subjetividad.

Por ello, el museo y su devenir y la museología y su constitución como disciplina científica no resultan ajenos a la tarea del filosofar.

Todo trabajo de pensar exige una toma de posición previa respecto a la cosa interrogada y la asunción de un ámbito conceptual desde el cual se determina la diferencia del punto de vista adoptado respecto a la cuestión reflexionada.

En esta dirección, adoptamos como referentes a los pensadores críticos de modernidad Nietzsche, Marx, Freud y a las diversas relecturas e interpretaciones que han suscitado.

Estos autores han subvertido al sujeto de la modernidad —al yo, el ser consciente y autoconsciente, concebido como sujeto autónomo, constituyente, fundamento del ser y del conocer y del obrar— al señalar la mitificación, fetichización moderna de éste y su no existencia jamás.

En las reflexiones de dichos pensadores, el sujeto no es constituyente sino que está constituido, en tanto ser pensante, lingüístico y actuante, desde instancias sociales independientes de su voluntad y de su conciencia: sujeto constituido por las relaciones sociales de producción que determinan su conciencia acorde al lugar funcional del individuo en el sistema social, en la reflexión de Marx; por el inconsciente, el deseo y su objeto ausente del cual no puede dar cuenta y el carácter social de la conformación de la conciencia moral en el psicoanálisis freudiano; por el pensar sin fundamento y por la desnaturalización del poder en Nietzsche.

Con magnífica claridad sobre ese aspecto de la crítica, María De Pauli (1994:21) afirma que “consiste precisamente en señalar, lo que la filosofía muestra y lo que oculta, su verdad y su falsedad y es allí donde ejerce su función crítica, la posibilidad de un cambio de interrogación. Ya no se trata de preguntarse qué es el hombre, tal como se preguntó Kant, sino de preguntarse por qué el hombre ha devenido lo que es hoy el sujeto”.

Por nuestra parte, subrayamos que es esta doble crítica la que problematizará tanto a la filosofía teórica como a la filosofía práctica y es la que, de algún modo, marcará la cartografía filosófica del siglo XX.

De todos los itinerarios filosóficos contemporáneos con su carga de problematicidad intrínseca e inclusive de su constitución aporética presentaremos algunas y sólo algunas de las reflexiones de Theodor Adorno.

Asimismo, intentaremos mostrar cierta apropiación que la teoría museológica operó en relación a la teoría crítica.

2

La causa del triunfo del positivismo como sentido común filosófico se logró, según Adorno, cuando se sustituyó la subjetividad por el método y el trabajo uniforme.

La tarea de la Teoría Crítica será la de restablecer la dialéctica entre el sujeto y la sociedad no como polos aislados de una trama metodológica sino insertos en un mismo proceso histórico.

En sus escritos tempranos Adorno insiste en recuperar la dialéctica entre el sujeto y el objeto —sea la naturaleza, la materia física tanto como los pensamientos, ideas, teorías, conceptos, composiciones musicales—; ya que nada del hacer humano puede ser concebido como fruto del puro pensamiento, por el contrario, todo el arte adquiere una autonomía, ya que muestra una verdad, aunque ésta no resulte consciente para aquellos que la producen.

En este sistema, el arte ha logrado ser la única esfera en la cual no existe la coerción, por ello mismo es que se expresa a través de un lenguaje negativo y, a la vez, permite dar indicios de la emergencia de un sujeto emancipado.

Es conveniente aclarar que ni el productor ni el receptor de la obra de arte gozan de una condición especial que los libere de la cosificación, por lo cual, no deben ser confundidos con el sujeto emancipado. Además, él emerge en la obra de arte no por efecto de un destino al que estuviese atado. Contrariamente, es en el devenir mismo de la historia que se le ha asignado esta función.

El ingreso a la modernidad fue determinante para que el arte perdiese todas las funciones culturales, razón por la cual dejara de contribuir a simbolizar el vínculo social. Por otra parte, las condiciones de una sociedad, en la que nada es verdadero, son las mismas que hacen que el arte sea la esfera en la que la verdad se expresa como inintencional.²

En consecuencia, la posibilidad de la verdad se halla en una atención sobre el objeto como no idéntico ni exterior por lo cual resulta imposible disolverlo en la pureza del acto de conocimiento en su momento subjetivo.

La “verdad inintencional” que Adorno busca tiene como suelo la estructura social que mediatiza todas las producciones científicas y culturales. Sobre este problema, en el escrito que Adorno produce junto a Horkheimer *Dialéctica de la*

² Buck -Mörss (2011).

*Ilustración*³ señala que “la filosofía oficial sirve a la ciencia que funciona con su lógica instrumental y cosificadora.

El puesto de la ciencia en la división social del trabajo es fácilmente reconocible, puesto que, en primer lugar, debe acumular hechos y nexos funcionales de hechos en la mayor cantidad posible. En segundo término, el ordenamiento debe ser claro y evidente, a fin de que las industrias aisladas puedan hallar sin tardanza la mercancía intelectual deseada.

Por último, la recolección de datos misma se produce en gran medida teniendo en cuenta órdenes industriales precisas por lo cual debe contribuir, como una especie de taylorismo del espíritu, que sirva para mejorar sus métodos de producción, racionalizar la acumulación de conocimientos, y evitar el derroche de energía intelectual.

Conviene tener en cuenta que el propósito del texto —escrito en conjunto por Horkheimer y Adorno— era mostrar las contradicciones y antinomias propias del pensamiento ilustrado que no ha cumplido con las promesas de liberación para la humanidad, muy por el contrario, la ha sumido en una opresión mayor.⁴

Para los autores, la causa de este hecho hay que buscarla en el mismo proceso de institución de la razón y su proyecto civilizatorio. Pues, la razón instrumental e identificante con su voluntad de dominio y no de verdad fue la que provocó esta catástrofe civilizatoria. Esta hipótesis se sustenta en que la Ilustración ha sido desde el principio la acción misma de encadenar y dominar por eso la humanidad no ha dirigido sus pasos hacia una sociedad emancipada sino hacia una progresiva barbarie.

Como consecuencia de todo lo expuesto, la culminación de esta lógica destructiva se halla en los campos de exterminio.

No obstante, Horkheimer y Adorno, ante ese límite del pensar como es la muerte burocratizada y administrada de millones de personas, apostaron a la filosofía como crítica. Esta apuesta los ubicó lejos del consuelo en el silencio o del conformismo a asignar como tarea propia de la filosofía la demarcación entre ciencia y pseudociencia,

Cierto es que la crítica adorniana no se configura bajo el modelo kantiano de fundar el ámbito de lo posible en el sujeto trascendental sino la denuncia de la falsedad del sistema y el desarrollo de su razón viciada desde su origen. Por ello, la filosofía crítica significó una reflexión sobre el proceso social y la toma de conciencia de sus contradicciones.

3 Horkheimer, M. y Adorno, Th. W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos* (2001); Adorno Th. W., *Composición para el cine* (2007) y los trabajos *Resumen sobre IC* de 1963 y *Transparencias cinematográficas* (1966) en *Sin imagen directriz* (2009).

4 “No albergamos la menor duda —y ésta es nuestra *petitio principii* — de que la libertad en la sociedad es inseparable del pensamiento ilustrado. Pero creemos haber descubierto con igual claridad que el concepto de este mismo pensamiento no menos que las formas históricas concretas y las instituciones sociales en que se halla inmerso, contiene ya el germen de aquella regresión que hoy se verifica por doquier. Si la Ilustración no asume en sí misma la reflexión sobre este momento regresivo, firma su propia condena” Cf. Horkheimer y Adorno (2001:58).

La sociedad de Occidente ha apreciado el arte como aquella actividad que no es necesaria ya que su autonomía y verdad se logran a condición de que se mantenga escindida del mundo del intercambio, razón por la cual, el carácter no necesario del arte significa que los hombres —aunque, sus vidas se reducen a meras funciones biológicas— pueden autoconservarse sin mediación de él. De modo tal que, el arte sólo se realiza en la sociedad no emancipada ya que encierra una promesa de felicidad que la sociedad no está dispuesta a cumplir aun cuando disponga de los medios para hacerlo.⁵

Además, como es sabido la razón instrumental es la que instaura tiempos de trabajo y tiempos libres por lo cual toda la vida del individuo queda perfectamente segmentada en la jornada de trabajo y ese tiempo que puede dedicarle al ocio.

Se comprende, entonces, que el arte sea percibido en esta sociedad como superfluo, es decir que se le asigna un lugar preponderante porque no sirve para nada y cumple su exacta función de reparación en el descanso.

Resulta oportuno insistir que las artes y los artistas se mantienen en un convencido aislamiento por el cual se garantiza que ambos no se mancillen con el barro y la sangre de la historia y su lógica del intercambio.

En este sentido, por el hecho de no ser parte del mundo del trabajo alcanzan a conservar sin mancha aquello que el resto de la sociedad pierde por tener que someterse por su trabajo al intercambio.

Sea de esto lo que fuere, los hombres nunca disfrutaban en tanto individuos de los beneficios logrados por la especie humana.

Adorno muestra la paradoja en la que se halla el fenómeno de la autonomía del arte puesto que no es posible mejorar a los individuos por medio de él; y, a su vez, dejaría de ser verdadero porque su verdad sólo se manifiesta en una sociedad no reconciliada.

Por ello mismo es que el arte ya no emociona a los hombres y se muestra incapaz para transformarlos.

Más aún, ninguna catástrofe por horrorosa que ella sea logra conmoverlos. Es que toda la cultura después de *Auschwitz* es basura ya que es capaz de sobreponerse como si nada hubiera acontecido.⁶

Precisamente, por la incapacidad del arte de modificar a los hombres es que encuentra caminos diversos para pervivir y mostrar de manera celebratoria su persistencia. La causa por la cual no deja de existir el arte como la parte separada y

5 Cf. Schwarzböck (2008).

6" Toda la cultura después de Auschwitz, junto con la imperiosa crítica a él, es basura (...) Quien aboga por la conservación de la andrajosa y culpable cultura se convierte en cómplice, mientras que quien la rechaza promueve directamente la barbarie que demostró ser la cultura". Cf. Adorno (1975:367).

más sublime de la sociedad se encuentra en que ningún acontecimiento conmueve a la totalidad.

Sobre este tema Adorno, en *Meditación sobre la metafísica de Dialéctica Negativa*, enfatizó que *Auschwitz* es una palabra que no tiene sentido porque no podemos pensar el asesinato administrado de millones de personas.

Si la experiencia del horror no encuentra palabras para ser nombrada, entonces, habrá que concluir que resulta imposible una metafísica que explique ese acontecimiento.

No obstante, más allá de esta imposibilidad, sí es posible reconstruir los efectos del ejercicio de homogeneización que en esta sociedad se llevan adelante.

El sistema se desarrolló porque estableció las condiciones materiales de la vida de los hombres sujeta a una cerrada homogeneización, aunque no significó que se haya logrado una igualdad real y efectiva.⁷ Por el contrario, la libertad formal y una vida acotada a los estrechos márgenes de la autoconservación hizo de los hombres seres sustituibles y disponibles para que, finalmente, el campo de exterminio consumara en la muerte administrada esa homogeneización. Según lo entiende Adorno, entonces, la muerte en masa resulta para los individuos más horrorosa.⁸

Otro aspecto que Adorno analiza en relación a la muerte concentracionaria es el efecto de producir en los individuos que continúan viviendo una vida más empobrecida, menos humana y con una tonalidad afectiva particular: la frialdad distante.

La vida se volvió tan fría cuanto imposible resultó para los hombres vivir el precepto de amar a la humanidad.⁹

Por consiguiente, el sufrimiento lejos de producir sentimientos cooperativos que los estrechen en una vida en común, en cambio, los ha tornado fríos, cerrados sobre sí mismos y distantes.

Precisamente, el sufrimiento confinado a la intimidad sólo se tramita en sus modos sádicos o masoquistas. Pero, la forma sádica es la que se impone, esto es, el deseo de infligir el sufrimiento a otros o bien la incapacidad de ponerse en el lugar del otro.

⁷Una vez que los hombres son entregados sin resistencia al monstruo de lo colectivo, pierden su identidad. Es la figura subjetiva del Espíritu proceso vital externo. Aquello contra lo que los individuos nada pueden hacer y que los niega es en lo que se convierten. (...) una fila interminable de cautivos encorvados, encadenados uno a otro, incapaces de levantar la cabeza bajo el peso de lo que existe". Cf. Adorno (1975: 343).

⁸Cuando en el campo de concentración los sádicos anunciaban a sus víctimas: "mañana te serpentearás como humo de esa chimenea al cielo", eran exponentes de la indiferencia por la vida individual a que tiende la historia. En efecto, el individuo es ya en su libertad formal tan disponible y sustituible como lo fue luego bajo las patadas de sus liquidadores". Cf. Adorno (1975:362).

⁹La perpetuación del sufrimiento tiene tanto derecho a expresarse como el torturado a gritar; de ahí que haya sido falso decir que después de Auschwitz ya no se puede escribir poemas. Lo que en cambio no es falso es la cuestión menos cultural de si se puede seguir viviendo después de Auschwitz". Cf. Adorno (1975:362-363).

Un dato biográfico puede ayudarnos a interpretar con mayor precisión lo que hemos desarrollado.

Al tiempo que Adorno se encuentra escribiendo su *DN*, seguía la lectura de *Teoría del Cine* de Kracauer, lo cual lo lleva a comentarle —por carta del 5 de febrero de 1965— de la felicidad que le produjo que haya incorporado el mito de Perseo.

Recordemos que Perseo tiene que cortar la cabeza de Medusa por eso Atenea le advierte que saldrá vencedor si sostiene su mirada —aunque no directamente a la cara con el fin de no ser petrificado—. Inversamente, debe mirar el reflejo del escudo que ella le ha ofrecido.¹⁰

El mito lo lleva a pensar a Adorno en el estatuto de verdad de la apariencia ya que ahora el individuo no es capaz de mirar lo terrible como terrible sino que elige no visibilizar el horror porque le infunde un terror paralizante. Razón por la cual se conforma simplemente con contemplar la reproducción de las imágenes. De lo cual puede deducirse que la repetición siempre igual de ellas no logrará conmover a un hombre que ha hecho de la frialdad distante su temple de ánimo.

Desde siempre la precariedad de la vida ha provocado en los hombres un sentimiento de terror. Sin embargo, en la contemporaneidad se procura anularlo a través de alguna forma de dominio.

En efecto, el dominio se exterioriza mediante la identificación iluminista del saber con el poder que se visibiliza tanto en el desarrollo prometeico de la ciencia y de la técnica como en la organización racional de la vida.¹¹ Por ello, toda forma de dominio racional opera de modo doble puesto que neutraliza “lo diferente” arrastrándolo hacia alguna figura de “lo mismo”. Pero además y fundamentalmente, toma esa diferencia o particularidad para identificar a aquellos que deben ser aniquilados.

10 Esas imágenes no tienen nada en común con la representación imaginativa que el artista hace de un temor invisible, sino que son como visiones reflejadas en un espejo. Ahora bien, de todos los medios de expresión existentes, sólo el cine es capaz de colocar un espejo frente a la naturaleza. De ahí nuestra dependencia respecto de él a la hora de reflejar acontecimientos que nos dejarían petrificados si los contempláramos en la vida real. La pantalla es el reluciente escudo de Atenea [...] Al ver [...] los montones de cuerpos humanos torturados de los films realizados en los campos de concentración nazis, rescatamos el horror de su invisibilidad, de los velos del pánico y la imaginación [...] Quizá el mayor logro de Perseo no fuera cortar la cabeza de la Medusa sino superar sus miedos y mirar su reflejo en el escudo. ¿Y no fue precisamente esa proeza lo que le permitió decapitar al monstruo? ...” Kracauer, (1996:373-374).

11 La burocratización completa del mundo me parece inevitable (...) los hombres en este mundo burocratizado no podrán desarrollar libremente sus fuerzas sino que se adaptarán a reglas racionalistas, a las que obedecerán en forma instintiva. Los hombres de este mundo futuro actuarán de forma automática: se pararán ante una luz roja y marcharán ante la verde. Obedecerán la señal.” “La individualidad jugará cada vez un papel más reducido. En el siglo XIX, la época del liberalismo, se dependía aun mucho del individuo, de la personalidad. El individuo dirigió grandes empresas, bajo su propia responsabilidad; la personalidad dentro de la historia se mantenía aún. Pero hoy ya es relativamente fácil el cambiar por otra figura un miembro de la dirección de una fábrica o un ministro. (...) la transformación total de todo el ámbito de los seres vivientes a otro de medios conduce, en definitiva, a la liquidación del sujeto que se ha de servir de ellos. (...) El tema de nuestro tiempo es la conservación del sujeto.” Cf. Horkheimer (1976:121).

Adorno presenta a la "obra de arte autónoma" como aquella que podría instalar una "dialéctica negativa", es decir, una antinomia entre la singularidad del arte que se resiste a toda totalización.¹²

Desde esta perspectiva que Adorno argumenta que el arte autónomo crea un efecto similar al sueño puesto que se trata de un trabajo del inconsciente que podría producir un pensamiento transformador y crítico en un individuo. Por ende, el arte autónomo muestra en contraste y de modo simultáneo el "carácter fetichista de la mercancía" y su consecuente empobrecimiento de lo real al retener todo deseo del sujeto. Pero, además y el arte autónomo anticipa memorando lo que podría ser un sujeto que encuentra caminos para reconciliarse con su deseo y con su potencia de vida que lejos de destruir al otro lo incluye.

Se impone subrayar que tanto Adorno como Freud — ciertamente con argumentaciones diversas— sustentaron una férrea desconfianza respecto a esa forma de arte inventada en el siglo XX como es el cine.

Grüner (2001) caracteriza magistralmente a esta forma de arte que desde su nacimiento tiene el "pecado original" de ser un producto de la industria cultural (IC), por lo cual resulta una mercancía que de modo inmediato se dispone a ser fetichizada.

Si el presente es de explotación y fetichización, la capacidad utópica del arte autónomo queda atrapada en las poderosas redes de la IC. Justamente, ella despliega su infinita capacidad tecnológica para cubrir lo insoportable de lo real con imágenes y — Marcuse lo ha trabajado con absoluta precisión — colonizar el inconsciente.¹³

Sabido es que la IC es actividad planificada que el individuo siente que elige con libertad y sin ningún esfuerzo. Ello obedece a que la IC se ha propuesto como fin que la identidad del individuo no se disuelva. Esto significa que lo coacciona para impedir que construya una identidad auténtica, por el contrario promueve que el sujeto conduzca todos sus deseos a un consumo infinito que termine por barbarizarlo.

La crítica adorniana sistémica y fragmentaria tiene el valor de tomar distancia de la crítica conservadora que interpretaba a la cultura de masas como el síntoma de la "decadencia de occidente" y la caída de todos los valores espirituales europeos.

Más todavía, la crítica de Adorno muestra con una sutil dialéctica los modos por los cuales la cultura y la masificación tienen en el IC su punto de encuentro. Por una parte, la IC promueve la apatía puesto que se suma a la represión de los propios

12 "*Les extrêmes me touchent*", igual que a usted: pero sólo si hay una equivalencia entre la dialéctica de lo inferior y la de lo superior, no abandonando simplemente esta última. Ambas llevan consigo los estigmas del capitalismo, ambas contienen elementos transformadores (obviamente nunca jamás el término medio entre Schönberg y el cine americano); ambas son las mitades desgajadas de la libertad entera que, sin embargo, no es posible obtener mediante su suma: sacrificar una a otra sería romántico, bien bajo la forma de un romanticismo burgués conservador de la personalidad y de toda su magia, bien bajo la forma de un romanticismo anárquico que confía ciegamente en la autonomía del proletariado en el proceso histórico —del proletariado que es él mismo un producto burgués". Cf. Adorno (1998:135-136).

13 Marcuse (2009) desarrolla los conceptos de desublimación represiva y colonización de lo inconsciente.

deseos, que ya se encuentran cosificados en el individuo mediante la necesidad de satisfacerlos de modo inmediato. Así pues, se arroja al individuo a un círculo, el cual se inicia en el deseo cosificado, se tiende a satisfacerlo mediante la acción de la IC y se lo desecha con prontitud para nuevamente buscar con una mayor intensidad la satisfacción de un nuevo deseo cosificado.

Se despliega en este círculo descripto por Adorno todo el carácter de la dominación de la IC que resulta efectiva, total y sistemática. Esta es la razón por la cual las diversas expresiones de la cultura, alta, media, baja conviven sin contradicción ya que cada una de ellas es la parte de lo que no es la otra.

La IC, en tanto se ajusta a la lógica del sistema, logra que cada fragmento reproduzca al todo que lo legisla y gobierna. El sistema se ordena por el principio causal de que nada causa a nada y de que todo se halla causado por todo.

El hecho de que no sea posible identificar un centro ordenador significa que todo se halla causado de modo horizontal y vertical.¹⁴ Por consiguiente, esta lógica produce una cultura que controla la totalidad— aunque no disponga de un centro ordenador que gobierne— a través de su forma de ser: mercantil, instrumental y abstracta.

El dominio totalitario es la consecuencia directa de la lógica de acción de la IC que condujo a destruir la autonomía del arte. Pero la acción más siniestra es la de cooptar todos los medios represivos y burocráticos del Estado para que — sin importar los contenidos— la lógica del control sea la que impere.

Adorno advierte que la IC estableció una división en el seno del poder — insistimos por nuestra parte siniestra— para que el control quede en manos de la sociedad civil y que el estado sea el depositario de la violencia legítima, que extiende su soberanía a la capacidad de exterminio.

El proceso de la modernidad, que no es sino la progresiva institución del modo de producción capitalista y su fantasmagoría de las mercancías, ha logrado que el principio de intercambio domine en vistas a que ninguna esfera de la vida tenga una autonomía verdadera.

Sin embargo, Adorno, fiel a dialectizar su propio pensar y —más allá de la crudeza de sus argumentos— advirtió que la IC contiene en sí el *pharmakón* — remedio/veneno en la lengua griega— contra su propia no verdad y a ninguna otra cosa habría que recurrir para salvarla.¹⁵

A simple vista pareciera que la cultura de masas no cuenta con recursos que le permitan destruir la “mímesis compulsiva” con la cual opera. Acaso sea el cine esa

¹⁴“En modo alguno se puede conciliar acogiendo el arte ligero en el serio, o viceversa. Pero esto es justamente lo que trata de hacer la industria cultural. La excentricidad del circo, del museo de cera y del burdel con respecto a la sociedad le fastidia tanto como la de Schönberg y Karl Krauss”. Cf. Horkheimer y Adorno (2001).

¹⁵ Adorno (1975:312).

forma de arte que —más allá de que haya surgido con el “pecado original” de ser por excelencia un producto del sistema capitalista— sintetiza todas las otras artes, la producción industrial, su recepción colectiva, el problema del mercado que crea y la técnica con la que experimenta.¹⁶

Sin dudas, la imagen, en el pensamiento adorniano, es el espacio privilegiado donde se afirman la fantasmagoría y la ideología. No obstante, también es el lugar donde se abre el camino hacia una experiencia no estandarizada. Por ello, la imagen construye las variadas formas de la ideología al igual que se destruye esa experiencia cosificante para lograr una recepción no manipulada.

Para Adorno es el montaje como dispositivo técnico el cual tiene un potencial estético para que el arte de masas muestre que toda imagen se inserta en el juego mismo de coordinación y yuxtaposición.¹⁷ Para Adorno es Beckett quien ha logrado toda la fuerza expresiva de la escritura paratáctica. Leamos un fragmento de *Final de partida*

“Hamm: No hay prisa. Dame mi calmante.

Clov: Es demasiado pronto. (Pausa) Es demasiado pronto, después el estimulante no surtirá efecto.

Hamm: Por la mañana nos estimulan y por la noche nos adormecen”

Romper la lógica de mimesis compulsiva y de la fetichización es la tarea de la dialéctica, que en el decir de Adorno y Horkheimer “muestra más bien toda imagen como escritura”, tal como se refleja en Beckett.

La imagen dialectizada enseña a leer en sus rasgos el reconocimiento de su falsedad, que la priva de su poder y se lo adjudica a la verdad. Con ello, el lenguaje se convierte en algo más que un mero sistema de signos¹⁸

Por ello, la imagen no es desechada *per se* sino una determinada imagen fetichizada la que debe ser negada para que emerja el distanciamiento.¹⁹

A lo largo de todo el arco de su pensar Adorno persistió en una dialéctica siempre abierta que construye zonas de tensión con todos los conceptos

16 Cf. Grüner (2001)

17 Beckett (1997: 30). Cf. Garcia (2013).

18 Horkheimer y Adorno (2001:77).

19“El derecho de la imagen se salva en la fiel ejecución de su prohibición. Dicha realización, “negación determinada”, no está protegida por la soberanía del concepto abstracto contra la intuición seductora, como lo está el escepticismo, para quien tanto lo falso como lo verdadero nada valen. La negación determinada rechaza las representaciones imperfectas de lo absoluto, los ídolos, no oponiéndoles, como el rigorismo, la idea a la que no pueden satisfacer”. (Horkheimer y Adorno (2001:77).

Ilustración/mito, necesidad/contingencia, simbólico/ conceptual, y que en el caso de la imagen su redención se hallaría en la escritura.

En este sentido Adorno advierte que tomar el atajo del rigorismo normativista no es sino caer en las trampas de la cosificación ya que se establece una valoración desde una forma externa y abstracta.

En su ensayo *Sin imagen directriz* critica los intentos normativistas y conservadores de fundamentar una filosofía del arte general puesto que se reduciría el arte a “categorías invariantes que abierta o latentemente se modelarían según el canon del pasado”.

La gran lección adorniana —que la museología deberá pensar para sí— es que toda definición —sea del arte, o como decíamos sobre la museología— con criterios externos a la cosa resulta en una serie de conceptos que terminan por operar de un modo restrictivo.

El control y su fuerza coercitiva trabajan como forma imperante sobre todos los procesos de producción y de recepción del arte. Por lo cual, también examina las formas de organización institucional, los fondos públicos que se destinan y hasta las diversas formas de transmisión en que se piensan.

Si la fuerza coercitiva y el control como signos de la totalidad del sistema ahogan todo aquello que busca expresarse como nuevo; sin embargo, las obras resisten esta sofocación e intentan su propia trascendencia mediante la crítica.

La prescripción de normas para el arte es una vía muerte, por ello el esfuerzo adorniano en su obra póstuma *Teoría Estética* es llegar a una especificación de lo que podría ser una idea de arte auténtico.

Este arte auténtico o negativo lo sería porque se relaciona antitéticamente con la realidad empírica no porque reduce su verdad a lo moralmente bueno o lo socialmente útil.

La negatividad de este arte emerge de su relación crítica con una realidad social dada y finalmente porque se esfuerza por trascender toda normatividad que en todo caso más que como límite funciona como posibilidad de su transgresión.²⁰

3

Toda esta crítica filosófica de Adorno que lo ha llevado a exponer más que sus certezas las incertidumbres que lo habitaban también fueron tomadas por la museología que de modo permanente se vio forzada a significar creativamente y a negativizar sus conceptos centrales, tales como *objeto*, *patrimonio*, *museo*.

20 Wellmer (2009).

La fuerza de la museología y su novedad reside en haberse constituido en un campo en tensión, por el cual la sistematización requirió siempre de articular los procesos de constitución de un término específico con su historicidad. Aun cuando el lenguaje museológico buscó tímidamente cerrarse su apertura a lo real lo movió siempre a abrir nuevos caminos.

Así, por ejemplo, Stransky — a quien recordamos y celebramos este año en el ICOFOM LAM— definía al museo como fenómeno y a la museología como la ciencia que estudia la relación específica entre el hombre y lo real.

La potencia de esta definición por ya sabida y saturada tiene que ser repetida para mostrar su cauce crítico.

Se comprende —a partir de lo que hemos sostenido en relación a la crítica adorniana— la densidad que Stransky proponía al sostener que la misión de la museología es interpretar la relación entre lo humano y lo real ya que procuraba dialectizar la musealidad con sus contextos históricos y sociales.

Estas definiciones de museo y museología propuestas por Stransky llevan en sí preguntas suficientemente dificultosas pero que planteadas en todas su conflictividad e implicaciones permiten desplegar un conjunto de hipótesis críticas sobre el arte, la cultura y sus complejas relaciones.

Desde nuestra perspectiva, las reflexiones museológicas se preocuparon en destruir determinados sentidos a la vez que crearon una pluralidad de otros modos de comprensión. Por ello, se focalizó en pensar el proceso del museo como fenómeno, sus relatos y la permanente constitución de una cierta mirada.²¹

Los trabajos de Stransky pero también los de Tomislav Sola, quien en un intento de ampliar la museología y otorgarle una mayor capacidad explicativa la ligó al patrimonio en forma global y creó conceptos: *heritology, mnemosophy*.²²

André Desvallées, por su parte, identifica como objeto de estudio de la museología a la inmaterialidad, Y al reflexionar sobre qué sea la museología y sus devenires afirmó que

“Notre muséologie n’est apparue nouvelle que dans la mesure où la muséologie avait vieilli. Nuestra museología no emerge nueva sino en la medida en que la museología ha envejecido[...] Notre muséologie n’a-t-elle pas ses modèles chez tous les muséologues et les muséographes dynamiques depuis que le musée existe ? N’a-t-elle pas toujours existé et n’est-elle pas la seule bonne muséologie? Car ce qui est nouveau, ce n’est

21 Stransky (1980;1981)

22 Sola (1997).

pas la muséologie, c'est ce qu'on met dedans, à savoir la forme que prend le musée".²³

Desde América Latina los trabajos de Norma Rusconi y Nelly Decarolis proponían un diálogo hermenéutico entre las producciones de europeas y las que surgían desde América Latina.²⁴

Quisiera referirme ahora al bello y erudito estudio *Bases ontológicas del museo y la museología* de Tereza Scheiner quien señala la estructura aporética de la Teoría Museológica.²⁵

En este y otros textos la autora hace retornar de modo incesante la pregunta de si es posible construir una Museología o queda ésta atrapada en una serie de otras teorías sin encontrar un lenguaje propio.

Por ello mismo, indaga si abrir la museología a una teoría del patrimonio resulta adecuado o se trata de un mero atajo estratégico, en tanto y en cuanto sólo se procura un rescate de la museología haciéndola pertenecer a un campo de estudios mayor.

En todo el escrito que, según entiendo configuró un auténtico manifiesto programático en torno a las tareas a asumir desde la Museología, se insiste en la urgencia imaginativa de las respuestas.

Así el gesto crítico aparece al considerar que el museo es inseparable de su devenir no con el fin de alcanzar una forma, identificación o mimesis de una idea preconcebida sino porque se pone en contacto con la razón de su existencia, recupera no la vida sino la fuerza de vida que lo sostiene. Scheiner afirma que

“el campo de actuación del Museo no es la sociedad, el hombre o la cultura sino lo Real en complejidad y multiplicidad lo que implica el reconocimiento de una dimensión ontológica del Museo nunca antes imaginada.... El Museo podrá entonces ser percibido como pliegue, como fenómeno, como proceso, libre, plural en permanente y continua mutación”.

El campo privilegiado para el estudio de estas relaciones es la Museología. Pensar el Museo en la contemporaneidad implica por lo tanto admitir su lado fenoménico, esto es el Museo pensado como un proceso y no un producto cultural. Otra elaboración importante que Scheiner propone es la negación de los vínculos absolutos entre el Museo y la Museología o sea que pueden existir uno sin el otro.

23 Desvallées (1992; 1994).

24 De Carolis (2000)

25 Scheiner (1999); Scheiner (1996; 2000; 2001; 2002).

En el mismo sentido, la filosofía de Adorno nos recuerda que el campo de tensión entre lo vivo y lo muerto hace que urja tematizar sobre las formas de vida. El Museo y la Museología tienen que tomar esa tensión entre lo vivo y lo muerto para restituir una experiencia de distanciamiento para mostrar el carácter inestable y precario que los habita, pero fundamentalmente para que cualquier individuo pueda imaginar su propia resolución de esa tensión entre lo vivo y lo muerto.

Hemos escuchado hablar de la Museología en singular, precisamente, porque estamos en el ámbito de la forma de la cultura dominante, allí donde la estrategia fetichizante hace pasar por universal lo que en verdad es particular. Pero, se borra el campo de batalla simbólico que se establece entre formas hegemónicas y construcciones que luchan por presentar su voz contra-hegemónicamente.

En este sentido, el trabajo de Luciana Menezes Carvalho²⁶ resulta iluminador no sólo porque problematiza las relaciones entre Museo/Museología inscritas en las definiciones del ICOM y el ICOFOM sino porque señala una cuestión con la que acuerdo y que he intentado poner de relieve en esta comunicación como lo son las anticipaciones que el ICOFOM LAM ha realizado en sus más de 20 años.

Por nuestra parte, entendemos que la autora enfatiza con solidez argumental que la revolución que desde la museología latinoamericana se inició y se sostuvo y sus denodados esfuerzos por *desnortearse* y apropiarse sin sentirse minorizada por la *suleacao*.

Así pues, interesa subrayar esta mirada sobre la que reflexionó Menezes Carvalho que desde el sur se construyó una museología dialógica, heteroglósica y polifónica.

Por ello mismo, la museología en tensión con lo real y un museo en inquietante proceso reclaman de una interpretación dialéctica en la cual la aclaración filosófica y la experiencia sensible converjan y potencien el conocimiento.²⁷

4

Si seguimos consecuentemente a Adorno, el pensamiento museológico aislado sólo puede pretender acceder a una verdad inauténtica. Por el contrario, si se recorre la aporía de la escisión, entonces la museología podría mostrarnos la verdad sensible pero que reclama complementariamente ser pensada. Así pues, el

26 Menezes Carvalho (2008)

27 "la comprensión del contenido de verdad postula la crítica. Hay influencia recíproca entre el desarrollo histórico de las obras por la crítica y el desarrollo filosófico de su contenido de verdad" Cf. Adorno (2004:172).

Arte y filosofía son convergentes en el contenido de verdad: la verdad progresivamente desarrollada de la obra de arte no es otra que la del concepto filosófico" Cf. Adorno (2004:174).

"El contenido de verdad de las obras de arte no es lo que significan, sino lo que decide sobre si la obra es verdadera o falsa, y esta verdad de la obra en sí es conmensurable con la interpretación filosófica y coincide, al menos en la idea, con la verdad filosófica" Cf. Adorno (2004: 175).

pensamiento museológico nos lleva a hacer una experiencia sensible de su propia experiencia de verdad.

De lo que se trata desde la teoría crítica, que entendemos ya ha sido plasmada por los teóricos de la museología, es de un permanente movimiento de complementariedad entre lo sensible y el pensamiento, entre el conocimiento estético y el filosófico.

Desde estos presupuestos la tarea que se impone no es tanto destruir imágenes que nos cerraría en una iconoclasia estéril sino el de producir imágenes, imágenes dialécticas, pensamiento de imágenes y el trabajo de la memoria para transformar las imágenes en la indagación de sus fundamentos teóricos y de sus efectos políticos.

La escritura como imagen abriría un espacio de redención. Ella toma carnadura cuando es vivida como un soporte de sentido, con su propio cuerpo que habilita una crítica de la fetichización.²⁸

La museología es una vía de comprensión para que el hombre indague sobre su propio archivo de imágenes, una imagen, todas las imágenes a fin de que al ponerlas en movimiento, las restituya en lo que en ellas aun permanece vivo. Pues, una imagen liberada de toda fetichización y de toda ilusión de autonomía, vuelve a sí pero se percibe afectada por el tiempo. Por ello, se manifiesta siempre dispuesta para el conocimiento.

Quisiera concluir con las palabras de Juan Gelman en ocasión de recibir el premio Reina Sofía ya que la fuerza de su prosa poética nos pone en camino hacia la museología por venir

“La poesía habla al ser humano no como ser hecho, sino por hacer, le descubre espacios interiores que ignoraba tener y que por eso no tenía. Va a la realidad y la devuelve otra. Espera el milagro, pero sobre todo busca la materia que lo hace. Nombra lo que la esperaba oculto en el fondo de los tiempos y es memoria de lo no sucedido todavía. Sólo en lo desconocido canta la poesía. Ella acepta el espesor de la tragedia humana, pero no obedece al principio de realidad sino al orden del deseo. Choca contra los límites de la lengua y va más allá en el intento de responder al llamado de un amor que no cesa. Es un movimiento hacia el Otro, pasa de su misterio al misterio de todos y les ofrece rostros que duran la eternidad de un resplandor. Corrige la fealdad, es ajena al cálculo y da cobijo en sus tiendas de fuego. Se instala en la lengua como cuerpo y no la deja dormir.”

²⁸“El único modo que queda aún de practicar la filosofía responsablemente a la vista de la desesperación es intentar contemplar todas las cosas como se presentarían desde el punto de vista de la redención. El conocimiento no tiene más luz que la que derrama sobre el mundo la redención; todo lo demás no es más que reconstrucción, mera técnica. Se hace preciso configurar perspectivas a la luz de las cuales el mundo se presente trastocado, enajenado, mostrando sus grietas y fisuras. Tan indigente y deformado como aparecería un día bajo una luz mesiánica”. Cf. Adorno (1998:247).

Bibliografía

- ADORNO, Th. W., *Dialéctica Negativa*, Madrid, Taurus, 1975.
- ADORNO, Th. W., *Minima Moralia. Reflexiones desde la vida dañada*, Madrid, Taurus, 1998.
- ADORNO, Th. W. y Benjamin, W., *Correspondencia (1928-1940)*, Madrid, Trotta, 1998.
- ADORNO, Th. W., *Notas sobre literatura (Obra completa, 11)*, Madrid, Akal, 2003.
- ADORNO, Th. W., *Teoría estética (Obra completa, 7)*, Madrid, Akal, 2004.
- ADORNO, Th. W., *Composición para el cine (junto a Hanns Eisler) / El fiel correpetidor (Obra completa, 15)*, Madrid, Akal, 2007.
- ADORNO, Th. W., *Crítica de la cultura y sociedad I (Obra completa, 10/ 1)*, Madrid, Akal, 2008.
- ADORNO, Th. W., *Crítica de la cultura y sociedad II (Obra completa, 10/ 2)*, Madrid, Akal, 2009.
- AGAMBEN G, *Lo que queda de Auschwitz. El archivo y el testigo. Homo Sacer III*, Valencia, Pretextos, 2000.
- BENJAMIN, W, *Imaginación y sociedad. Iluminaciones I*, Madrid, Taurus, 1980.
- BENJAMIN, W, *El origen del drama barroco alemán*, Taurus, Madrid, 1990.
- BECKETT, SI, *Fin de partida*, Barcelona, Tusquets, 1997.
- BUCK- MORSS S, *Origen de la Dialéctica Negativa. Theodor W. Adorno, Walter Benjamin y el Instituto de Frankfurt*, Eterna Cadencia, Bs.As., 2011.
- DERRIDA, J, *Espectros de Marx*, Madrid, Trotta, 2012.
- DESVALLÉES A., *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, Mâcon, Éd. W. et M.N.E.S., 2 vol., 1992 et 1994.
- DECAROLIS, Nelly. *ICOFOM LAM 1990-2000. ICOM STUDY SERIES*, Paris, ICOM, n.8, p. 14, 2000.
- _____. Museología, Patrimonio Regional e Identidade. In: *SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO REGIONAL NA AMÉRICA LATINA E CARIBE*. ICOFOM LAM, Salvador, Bahia, Brasil, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, dez. 2003. pré-ed. Não paginado.
- _____. Reflexiones sobre Museología, Estética y Arte. In: *SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND ART*. ISS: *ICOFOM STUDY SERIES*, Rio de Janeiro, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 26, p. 164, May 1996.
- _____. Relaciones de la Filosofía con la Museología contemporánea. In: *SIMPÓSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE*. ICOFOM LAM, Coro, Venezuela, Subcomité Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 65-70, nov/diez 1999.
- DE PAULI M, "La crítica: Un cambio en la interrogación" in *Tragaluz, Revista de la Escuela de Filosofía N° 4*, Facultad de Humanidades y Artes, Universidad Nacional de Rosario, 1993/1994
- DUARTE, R, "Industria cultural 2.0", *Constelaciones. Revista de Teoría Crítica*, vol. 3, 2011, disponible en la web: http://www.constelaciones-rtc.net/VOL_03.html.
- GARCIA L.I, *Apostillas a Horkheimer, M. y Adorno, Th, La Industria Cultural. Escrituras de la inequivalencia. Notas marginales sobre Adorno y "La Industria Cultural"*, Buenos Aires, El cuenco de plata, 2013
- GRÜNER E. (2001) *El Sitio de la mirada. Secretos de la imagen, silencios del arte*, Buenos Aires, Grupo Editorial Norma.
- HABERMAS, J, *El discurso filosófico de la modernidad*, Madrid, Taurus, 1989.
- HANSEN, Miriam, "Mass Culture as Hieroglyphic Writing: Adorno, Derrida, Kracauer", *New German Critique*, n° 56, Special Issue on Theodor W. Adorno, (Spring/Summer, 1992), p. 43-73.

- HONNETH, A, *Crítica del poder. Fases en la reflexión de una Teoría Crítica de la sociedad*, Madrid, Machado Libros, 2009.
- _____, “Crítica reconstructiva de la sociedad con salvedad genealógica. Sobre la idea de crítica en la Escuela de Frankfurt” in *Patologías de la razón. Historia y actualidad de la Teoría Crítica*, Madrid, Katz Editores, 2009.
- HORKHEIMER M, “La añoranza de lo completamente otro” in H.Marcuse, K.Popper, M.Horkheimer, *A la búsqueda del sentido*, Salamnca, Editorial Sígueme, 1976.
- HORKHEIMER, M. y Adorno, Th. W., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos*, Madrid, Trotta, 2001.
- HORKHEIMER, M. y Adorno, Th., *Dialéctica de la Ilustración. Fragmentos filosóficos (Obra completa, 3)*, Madrid, Akal, 2007.
- HUYSEN, Andreas, *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*, Buenos Aires, Adriana Hidalgo, 2006.
- KRACAUER S., *Teoría del cine: la redención de la realidad física*, Buenos Aires, Paidós, 1996
- MAIRESSE, F. et Desvallées A., *Vers une redéfinition du musée?*, L'Harmattan, París, 2007.
- MAISO, J., “Dialéctica de la gran división. Theodor W.Adorno y los medios de masas”, en Cabot, M., *El pensamiento de Theodor W. Adorno. Balances y perspectivas*, Palma, Universitat de les Illes Balears, 2007.
- MAISO, J. y Viejo, Breixo, “Imágenes en negativo .Notas introductorias a “Transparencias cinematográficas” de Theodor Adorno”, *Archivos de la filmoteca*, vol. 52, 2006.
- MARCUSE HERBERT, *El hombre unidimensional*, Ensayo sobre la ideología de la sociedad industrial avanzada, Barcelona, Ariel, 2009.
- MENEZES de Carvalho Luciana, *Em direção à Museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar*, Dissertação de Mestrado apresentada à Coordenação do Programa de PósGraduação em Museologia e Patrimônio. Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro. Programa de Pós-graduação em Museologia e Patrimônio. IV. Museu de Astronomia e Ciências Afins (Brasil), 2008.
- MOREY, Miguel, “Introducción” en *Gilles Deleuze*, Lógica del Sentido, Paidós, Buenos Aires, 1987.
- SCHEINER, T, As bases ontológicas do Museu e da Museologia. In: *SIMPOSIO MUSEOLOGIA, FILOSOFIA E IDENTIDADE NA AMÉRICA LATINA E CARIBE*. ICOFOM LAM, Coro, Venezuela, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 133-164, nov/dez 1999.
- _____. Museologia e apresentação da realidade. In: *SIMPOSIO MUSEOLOGIA E APRESENTAÇÃO: ORIGINAL/REAL OU VIRTUAL?* ICOFOM LAM, Cuenca and Galápagos Islands, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 96-105, Out. 2002.
- _____. Museologia e Arte: uma imprecisa relação. In: *SYMPOSIUM MUSEOLOGY AND ART. ISS: ICOFOM STUDY SERIES*, Rio de Janeiro, ICOM, International Committee for Museology/ICOFOM, n. 26, p. 276, May 1996.
- _____. Museologia e Patrimônio Intangível: A experiência virtual. In: *SIMPOSIO MUSEOLOGIA E PATRIMÔNIO INTANGÍVEL*. ICOFOM LAM, Montevideu, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 214-224, dezembro 2001.
- _____. Museologia, Globalismo e diversidade cultural. In: *MUSEOLOGIA E DIVERSIDADE CULTURAL NA AMÉRICA LATINA E NO CARIBE*. ICOFOM LAM, Cidade do México, México, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 143-174, Jun. 1998.
- _____. Museologia, Identidades, Desenvolvimento sustentável: estratégias discursivas. In: *SIMPÓSIO MUSEOLOGIA E DESENVOLVIMENTO SUSTENTÁVEL NA AMÉRICA LATINA E CARIBE*. ICOFOM LAM, Santa Cruz, RJ, Subcomitê Regional para a América Latina e Caribe/ICOFOM LAM, p. 47-57, maio 2000.

- SAZBÓN J, *Historia y Representación*, Editorial Universidad Nacional de Quilmes, Bernal, 2002
- SOLA T, *Essays on Museums and their Theory*, Helsinki, *The Finnish Museums Association*, 1997.
- SCHWARZBÖCK S, *Adorno y lo político*, Editorial Prometeo/Universidad Nacional de La Plata, Bs.As., 2008.
- STRÁNSKÝ Z., La muséologie: science ou seulement travail pratique du musée?. *Museological Working Papers - MuWoP/DoTraM*, Estocolmo, n.1, p. 42-44, 1980.
- _____. La théorie des systèmes et la muséologie. *Documents de Travail sur la Muséologie – DoTraM*, Estocolmo, n. 2, p. 72-76, 1981.
- WELLMER A, “¿Podemos aún hoy aprender algo de la estética de Adorno? In *Boletín de Estética* N° 11, Centro de Estudios Filosóficos, Programa de Estudios en Filosofía del Arte, Año 5, agosto 2009.

LA CONVIVENCIA ARMÓNICA ENTRE LA MUSEOLOGÍA Y LOS MUSEOS

Dra. Lucía Astudillo Loor¹

Museo de los Metales y Casa Museo “María Astudillo Montesinos”

Resumen: Este texto consta de dos partes, en la primera intento teorizar sobre la museología, los museos y su práctica y en la segunda, hago un breve análisis sobre la Reunión Intergubernamental de expertos convocada por la UNESCO, que se realizó en París en junio de 2015 y las Recomendaciones concernientes a la Protección y Promoción de Museos y sus Colecciones, su Diversidad y su Rol en la Sociedad, que considero importante divulgarla.

1. Parte I

La museología una disciplina científica en continua formación, interdisciplinaria, que engloba la historia, antropología, geografía, matemáticas, educación, sociología y otras ciencias, expresado por muchos teóricos como Stransky, “es una relación del hombre con la realidad”. Mairesse dice que esta definición coloca al ser humano como el centro de la institución. Esta centralidad me deriva a pensar en la práctica museal, es decir en los museos y en su rol social, en la preocupación por los “otros”, en el servicio a la comunidad como función primordial. La museología es una reflexión sobre los museos y éstos poseen objetos, llevan a cabo actividades de documentación, investigación, presentación, educación, y aprehensión de las experiencias para contribuir a lograr un cambio en el ser humano.

¿Podría existir la museología sin los museos? Mi respuesta es que los museos el día de hoy necesitan de la museología, porque los dos tienen que estar en sintonía. Hay una dicotomía entre teoría y práctica de los museos.

En América latina, gracias al continuo y arduo trabajo realizado por el Subcomité de Museología ICOFOM LAM, creado por Nelly Decarolis y Tereza Scheiner, hemos tenido la oportunidad de estar al tanto de la teoría, a través de pensamientos a nivel global, como también regional. Hemos seguido a nuestras teóricas como las profesoras citadas anteriormente, además, a Norma Rusconi, Mónica Gorgas, Helena Costas, Cristina Bruno, Gladys Barrios, Olga Nazor, quienes nos han permitido familiarizarnos con conceptos e ideas. Recordemos lo que dijeron algunas de ellas, Nelly Decarolis en 1994: “Cada pueblo posee su propio

¹ Directora Museo de los Metales y Casa Museo “María Astudillo Montesinos”. Presidente ICOM LAC, Cuenca, Ecuador.

lenguaje, revelador de su idiosincrasia, aspiraciones y programas ideológicos del momento y desearía ver en el detentor del poder la imagen de su forma de ser y de pensar”. Tereza Scheiner en 1994: “El poder del museo reside entonces en la evidencia, no en la evidencia de la cultura material como único testimonio de la creación, sino en la de los procesos culturales entendidos en su propio tiempo y espacio”. Mónica Gorgas en 1997 “Intentar restaurar la memoria es una responsabilidad y como toda responsabilidad es un riesgo que los museos no pueden eludir, porque conservar la memoria es un acto de fe en el futuro... La posición de la museología (en cuanto a la memoria) no puede ser ingenua. El hecho museológico no es objetivo ni neutral y es válido que no lo sea, siempre y cuando se lo reconozca”. Olga Nazor en el 2000: “Gracias a la mayor flexibilidad y posibilidades de acción del museo como institución perteneciente al sistema de educación no formal, y en su función de dinamizar, revalorizar y re-crear la cultura local, la institución se convierte en un elemento invaluable para cumplir con un objetivo que emana de su definición...dedicado al desarrollo de la sociedad en su conjunto... Norma Rusconi en el 2002: La museología “requiere, por lo tanto de una ontología, entendida como reflexión de la esencia de su objeto, de una epistemología para el conocimiento de lo real en el contexto museal, de una estética como aproximación a la capacidad creadora del hombre y de una ética sustentada en el principio máximo de la libertad”. Son frases que me remiten, me guían, me ayudan a repensar la museología y nuestros museos, a mí y a todos los latinoamericanos.

Me considero una persona práctica, que ha creado museos, sin embargo, preciso de un sustento teórico que me impulse y me lleve a la realización del quehacer museal., que está lleno de pequeños y grandes pasos, que los llamaría acontecimientos, como el de la imaginación, los valores estéticos, conmemorativos, heurísticos, éticos y simbólicos. Que me haga creer en el trabajo de todos los museos, en los internacionales, nacionales y locales. Necesito de la museología para que me ayude a teorizar sobre esos museos especiales que, además de realizar el trabajo cotidiano, necesitan confrontar a otros públicos, a los extraños, a los diversos, que son poseedores de expresiones culturales diferenciadas.

Todos necesitamos de una museología que haga reconocer y concienciar a nosotros, los funcionarios de los museos de las dificultades que conlleva el servir a los demás, que sin embargo, es el secreto para lograr el equilibrio en el ser humano. Una museología que oriente a los museos para que sean proveedores de servicios, con contenidos útiles para la vida futura. Museos con funcionarios profesionalizados en la teoría y en la práctica, que aprendan a ser más humanos, que tengan conocimientos sociales y que estén al servicio de la colectividad, que lleven a los usuarios a mirar, deleitarse y ser libres. Como François Mairesse dice: “La trasmisión (de ideas, de valores, de objetos) aparece como central desde una perspectiva patrimonial y abre efectivamente el museo al campo de la memoria, de la historia. El aprendizaje de la mirada, sin negar por eso la posibilidad de una trasmisión, se abre a otras perspectivas, placer, estudio personal por medio de la observación (la

aprehensión sensible directa) etc. La transmisión sola ¿no favorece la reproducción mientras que el aprendizaje abrirá las puertas de la creación? La verdadera democracia cultural no exige primero un aprendizaje de la mirada para aprender a ver libremente”

La museología precisa motivar a los profesionales de museos para que estén convencidos de que sus instituciones, a través de los objetos tangibles que emplean, sirven para dar experiencias sensoriales múltiples y pueden ser también espacios cívicos de confianza ciudadana, en donde los seres humanos en un tiempo de visita, un tiempo real, puedan tener interacciones que no se dan por ejemplo, entre los usuarios de una red y en las experiencias artificiales de las nuevas tecnologías. No queremos crear una disparidad entre las visitas reales y las virtuales, pues los museos pueden ser facilitadores de ambas experiencias. La tecnología debería ser un medio para crear un museo que responda intencionalmente y pueda identificarse con los visitantes a través de unos datos que no sean demasiado intelectuales, ponderativos, por encima del visitante común, en esencia, deben ser promotores del amor y la paz que tanta falta hace al ser humano, en un sistema democrático y en todos los tiempos.

La teoría museológica debe proveer de valores éticos y morales para cohesionar el desenvolvimiento diario de los funcionarios de un museo, puede dar pautas para contribuir a la educación formal e informal de los visitantes. No sé si sería ir muy lejos, pero pensaríamos también que la museología podría teorizar sobre la moral y dar pautas prácticas a los museos para que éstos a través de exposiciones, textos y otros, faciliten una educación moral para los visitantes, eso sí, con respeto al margen de aceptación que ellos estarían dispuestos a acatar. Además, brindar información para que se conozca que existe un Código de Ética del ICOM.

La museología puede dar apoyo a la Etnología, generar respeto a las diferentes etnias para que en las exposiciones se tome en cuenta la sensibilidad de estas. Tiene que dar pautas para que los museos sepan que los objetos, en algunos casos, fueron elaborados por los antepasados de los pobladores locales y es un fuerte motivo de identidad y cohesión social, a pesar de que los tiempos corren y solo sean, en cierto sentido, restos de identidad. Dos funcionarios de museo describen un objeto de manera diferente, porque somos “otro”, sin embargo debemos tener presente los lazos que nos unen a pesar de las diferencias porque somos una sola raza: la humana.

La museología nos debe guiar a redefinir nuestro mundo de los museos, porque la sociedad global está presente y sin embargo, la mayoría no tiene conciencia de esa globalización y ahí está una de las misiones del museo, orientarnos a navegar en la globalización. Es difícil sentirnos globales, tenemos que aceptar los diversos planos e identidades nuestras, pero somos locales y el museo antes que nada es nuestro sitio, nuestro espacio, sin embargo, tiene también el

canon de la cultura global y además, la del futuro, lo que es vital para nosotros a nivel local, pero también nacional, regional y mundial.

Reiteramos, la museología debe incentivar para que los museos sean espacios importantes para la estabilidad social, seguros y más inclusivos, con cabida a pluralidad de opiniones, imágenes, informaciones y representaciones. Nos viene a la memoria una frase de Stephen Weil citada por Gail Dexter Lord que dice: “los museos venden un beneficio de servicio social por menos de lo que cuesta producirlo”, lo que sería y es también un gran acontecimiento, un gran milagro cotidiano.

Así, la museología también debería preocuparse de divulgar el pensamiento de que no es tan importante lo que los museos realizan con sus actividades, sino que es lo que aportan para sus visitantes y la comunidad a la que sirven, es decir tener museos con diálogos que logren compartir la autoridad del museo con los visitantes usuarios de su institución, museos en cada momento incluyentes. Es necesario que se recalque que las colecciones, los objetos que son la primera instancia de un museo, por si solas no pueden justificar la existencia de la institución. Preservarlas, conservarlas y exhibirlas, es necesario, sin embargo el museo tiene que responder ante la sociedad civil con acciones que reporten beneficios a su comunidad. Un museo que ponga en práctica lo ya citado anteriormente, la democracia cultural, que es el objetivo más importante en el museo, del cual se desprenden muchos más ya que éste conlleva a lograr una sociedad más en equilibrio.

Un museo que gestione correctamente, que tenga liderazgo, capacidad de buscar financiamiento exterior sin que esto pueda influir para que los gobiernos se desatiendan de apoyar el ámbito cultural, que es en donde mayores recortes se produce en época de crisis. Museos interactivos que apoyen a la comunidad en su búsqueda de conocimiento y también que, casa adentro, soporten el financiamiento de la profesionalización de los funcionarios del museo.

La real convivencia armónica entre la museología y los museos consiste en saber que el museo es un medio para llegar y mirar a los “otros”, hablar sobre la realidad social, historia local, nacional y particular, nuestra propia historia. Los funcionarios de los museos tienen que estar dotados de intuición, inteligencia, conocimiento y facultad de armonizar con los demás.

2. Parte II: LOS MUSEOS, LAS COLECCIONES Y LA UNESCO

En la segunda parte de este texto, deseo referirme a la invitación que recibí de la UNESCO, en París, junio de 2015, en la que tuve el honor de ser uno de los tres participantes del ICOM, junto con el Presidente del ICOM Dr. Hans-Martin Hinz y el Presidente del ICOFOM Dr. François Mairesse, en la Reunión Intergubernamental de Expertos, que produjo las Recomendaciones sobre la Protección y Promoción de Museos y sus Colecciones, su Diversidad y su Rol en la Sociedad. De estas

Recomendaciones, he traducido no oficialmente, algunos párrafos para información de ustedes. He realizado breves comentarios personales, para que tengamos conciencia de que, los debates que se llevan a cabo en el ICOM y especialmente dentro del Comité del ICOFOM, cuyo Presidente fue parte de la redacción del documento base, son los que rigen la política mundial sobre museos.

Por cierto, durante las discusiones suscitadas, se introdujo la necesidad de mencionar a las COLECCIONES que no habían sido nombradas específicamente y que a nivel global todos estamos preocupados por ser un campo todavía descuidado, en muchos de nuestros países. Personalmente capté que la museología, la reflexión teórica de los museos está implícita en todo el texto de las Recomendaciones.

En la Introducción se mencionó que:

“Los museos como espacios para la trasmisión cultural, el diálogo intercultural, el aprendizaje, la discusión y la capacitación, tienen además un papel importante en la educación, (formal, informal y de vida), en la cohesión social y el desarrollo sostenible. Los museos tienen un gran potencial para elevar la conciencia del público sobre el valor del patrimonio cultural y natural y la responsabilidad de todos los ciudadanos para contribuir a su cuidado y transmisión. Los museos también apoyan el desarrollo económico notablemente a través de las industrias creativas y el turismo”.

Como lo veo, se continúa incentivando para que los museos realicen actividades que apoyen el desarrollo sostenible como una responsabilidad social hacia el patrimonio integral, al mismo tiempo que motivar el involucramiento de todos en el cuidado y trasmisión de nuestra herencia.

En las funciones primarias de los museos se mencionó la preservación, investigación, comunicación y educación. Se ha vuelto a enfatizar la investigación que estaba siendo relegada.

Personalmente, me sentí complacida de que se reitere a la educación como parte vital de las funciones del museo.

En los temas para los museos en la sociedad:

Sobre la Globalización: *“Los Estados Miembros deben promover la salvaguardia de la diversidad y la identidad que caracteriza a los museos y sus colecciones sin disminuir el rol de los museos en el mundo globalizado.”*

Nosotros entendemos museos locales con pensamientos y tecnologías globales, reforzando las identidades locales.

“Las relaciones del museo con la economía y la calidad de vida.

14. Los Estados miembros deben reconocer que los museos pueden ser actores económicos en la sociedad y contribuir para actividades que generen recursos. Más aún, deben participar en la economía del turismo con proyectos productivos contribuyendo a la calidad de vida de las comunidades, regiones, en los que ellos están localizados. Más generalmente, los museos pueden contribuir a la inclusión de poblaciones vulnerables.”

Intuyo que se está promoviendo que los Estados y los museos realicen actividades de autofinanciamiento, lo cual es bastante discutible ya que el Estado debe responsabilizarse de financiar a los museos públicos y también colaborar con los privados en la medida de sus posibilidades. Esto no obsta para que los museos puedan ser creativos y desarrollen ciertas actividades de autofinanciamiento.

Que un museo logre la inclusión social de todos es vital en su desempeño. Los museos son generadores de cultura, la misma que es la fuerza de una sociedad, a la vez pueden incursionar en proyectos creativos de turismo cultural y otros, que produzcan réditos económicos a las instituciones y sus usuarios. Esto fue tratado también en el punto 15.

“15 Para diversificar las fuentes de recursos e incrementar la propia sostenibilidad, muchos museos tienen por escogencia o necesidad que incrementar las actividades de su propia generación de ingresos a través de actividades que generen recursos. Los Estados Miembros no deben dar alta prioridad a la generación de recursos en detrimento de las funciones primarias de los museos. Los Estados deben reconocer que esas funciones primarias mientras que son de gran importancia para la sociedad no pueden ser expresadas solamente en términos financieros”.

Reiteramos lo expresado antes, el desarrollo de las funciones básicas del museo debe ser financiado por el Estado u otro organismo público o privado y no pueden ser cuantificadas económicamente y no se debe obligar a los museos a pensar sólo en generar recursos. Por experiencia, sabemos que la cultura, que los museos en nuestros países, desgraciadamente no son sostenibles.

“Papel social

16. Los Estados Miembros están llamados a apoyar el papel social de los museos, lo que fue destacado principalmente por la Declaración de Santiago de Chile de 1972. Los museos están siendo vistos en los países como poseedores de un papel clave en la sociedad como factor de integración social y cohesión. En este sentido ellos pueden ayudar a las comunidades para que hagan frente a las consecuencias que traen los cambios profundos

en la sociedad, incluyendo aquellos que tienden a elevar la inequidad y el rompimiento de los lazos sociales”.

Como lo dice Nelly Decarolis al referirse a la Mesa de Santiago de Chile sobre el desarrollo y el rol del museo en el mundo contemporáneo. “Por primera vez en una Conferencia se acuñó el concepto de museo integral, abriendo nuevas perspectivas al enfoque tradicional de la museología y convirtiendo al museo en un cuerpo vital al servicio del desarrollo integral de cada comunidad”.

Los latinoamericanos estamos muy orgullosos de los contenidos de esta Mesa.

“17. Los museos son espacios públicos vitales en la cohesión para construir ciudadanía y reflejar las identidades colectivas. Los museos deben ser lugares que están abiertos para el acceso cultural y físico para todos, incluyendo los grupos en desventaja. Ellos pueden constituir espacios para la reflexión y el debate de materias históricas, sociales, culturales y científicas. Los museos deben también fortalecer el respeto por los derechos humanos y la igualdad de género. Los Estados miembros deben robustecer su apoyo para que los museos llenen todos esos roles”.

Debemos tener museos abiertos e incluyentes para todos y contar con el apoyo estatal necesario.

“Políticas Generales

23 La diversidad de los museos y el patrimonio del que son custodios constituye su gran valor. Los Estados Miembros son requeridos para que protejan y promuevan esta diversidad, mientras que motivan a los museos a basarse en criterios de alta calidad, definidos y promocionados por comunidades nacionales internacionales de museos”.

Las Asociaciones Nacionales y los Comités Nacionales del ICOM, junto con el Estado son los llamados a brindar pautas para el desenvolvimiento de los museos.

La última recomendación dice:

“35. Los Estados Miembros deben promover la cooperación internacional en la construcción de capacidades y el entrenamiento profesional, a través de mecanismos bilaterales o multilaterales incluyendo la UNESCO en orden a

implementar mejor estas recomendaciones y especialmente beneficiar a los museos y las colecciones en los países en desarrollo”.

Esperamos que estas recomendaciones sean aprobadas por los Estados Miembros durante la Conferencia General de la UNESCO en su Sesión número 38 y en nuestros países de América latina se puedan acoger e implementar las mismas, como una política de Estado.

Como lo estamos observando en los textos que hemos escogido, la teoría y la práctica van de la mano y debemos tener siempre presente que la museología y los museos deben mantener una relación armónica en su quehacer museal. .Aprovecho la ocasión para agradecer la solidaridad de los colegas Presidentes o Vicepresidentes de los Comités Nacionales del ICOM LAC que con todo desinterés compartieron sus conocimientos en la ciudad de Cuenca, Ecuador, en el mes de noviembre, durante el Seminario “Hablemos de Museos y Espacios Culturales”.

REFLEXIONES OPORTUNAS A MEDIO SIGLO DE MUSEO Y MUSEOLOGÍA EN CUBA

Indira Carrillo Álvarez

Museo de Arte Colonial, Oficina del Historiador de La Habana

indira@patrimonio.ohc.cu, mummypupy@gmail.com

Resumen: La Museología adoleció en Cuba de una formación profesional sólida y sistemática. Esta realidad resulta incompatible con el auge de museos, normativas y legislaciones que, desde los años sesenta del pasado siglo, primó en el territorio nacional con el propósito de proteger y divulgar el patrimonio cultural de la nación. Sin embargo, en la década del ochenta algunas instituciones procuraron fomentar la enseñanza de la disciplina Museología y desde los dos mil la Universidad de La Habana y la Universidad de las Artes han retomado tales empeños. Así, en Cuba la teoría museológica ha orientado el accionar del museo, pero en un rol secundario, solapada por la dinámica y experiencias generadas en la propia institución que le sirve como instrumento para corroborar o refutar sus postulados. La labor sociocultural de la Oficina del Historiador de La Habana evidencia esta dinámica y la puesta en práctica de los principios museológicos: preservación, investigación y comunicación.

Palabras-clave: Museología, Cuba, Formación Profesional, Museo, Legislación, Labor Sociocultural, Oficina del Historiador de La Habana.

Resumo: Museologia em Cuba viciar uma formação profissional sólida e sistemática. Esta realidade é incompatível com o surgimento de museus, regulamentos e legislação que, desde os anos sessenta do século passado, prevaleceu no país, a fim de proteger e difundir o patrimônio cultural da nação. No entanto, na década de oitenta algumas instituições buscam promover o ensino da disciplina de Museologia e do dois mil da Universidade de Havana e da Universidade das Artes assumiram tais esforços. Assim, em teoria museológica Cuba tem orientado as ações do museu, mas em um papel secundário, sobreposta pela dinâmica e experiências geradas na instituição que serve como um instrumento para corroborar ou refutar a tese. O trabalho sociocultural do Escritório do Historiador de Havana evidencia esta dinâmica e implementação de princípios museológicas: preservação, pesquisa e comunicação.

Palavras-chave: Museologia, Cuba, Formação Profissional, Museu, Legislação, Trabalho Sociocultural, Escritório do Historiador de Havana.

Abstract: Museology in Cuba lacked of a periodical and solid professional training. This reality does not match the boom of museums, regulations and legislations that were implemented in Cuba since the sixties of the last century. The purpose was protecting and disclosing the country's cultural heritage. However, during the eighties, some institutions aimed at encouraging the teaching of museology, and since the 2000s, the University of Havana and the School of Arts have retaken such efforts. Thus, the museology theory in

Cuba has oriented the functioning of museums, but as a secondary role, overlapped by the dynamics and experiences created in the very institution that serves as an instrument to corroborate or invalidate its premises. The socio-cultural work of the Office of the City Historian of Havana evidences this dynamic and the implementation of the museology principles: preservation, research, and communication.

Key Words: Museology, Cuba, Professional Training, Museum, Legislation, Socio-cultural Work, Havana Historian Office.

1. Introducción

El universo concerniente al fenómeno museo y a la ciencia museológica que sustenta su funcionamiento se revela vasto y complejo. No pocos especialistas de Cuba y el resto del orbe han reflexionado sobre diversos aspectos relativos al tema. Han sido consideradas voces autorizadas, que han marcado pautas en el devenir de las instituciones museísticas, el francés historiador de arte Germain Bazin, los museólogos del país galo George Henri- Rivière y Hugues de Varine- Bohan, los museólogos latinoamericanos participantes en la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) y, en el ámbito nacional, la artista y crítica cubana Marta Arjona, o el Dr. Arq. José Linares, entre otros intelectuales que han encauzado sus conocimientos hacia la reflexión sobre la realidad museística.

Se impone pues, la referencia a algunos de los aportes o preocupaciones de dichas personalidades. Respecto a Bazin, destaca su estudio relativo a la defensa del origen histórico-objetivo del museo, asociado a la concepción alejandrina y los tesoros atenienses. Rivière, desde la década del sesenta del pasado siglo XX, se replanteó el museo y la museología tradicional, convirtiéndose en uno de los precursores de la nueva museología que cobraría auge en los años noventa y abogaría, entre otros elementos, por una mayor apertura, dinamismo y participación sociocultural del museo (Linares, 2013). En esta visión extendida se inserta Bohan al acuñar, en la Conferencia General del Consejo Internacional de Museos (ICOM) de 1971,

...el término de ecomuseo como «un territorio, un patrimonio y una comunidad», ya no centrado solamente en un edificio, una colección y un público, abriendo otras perspectivas para la esencia del fenómeno museo. (Linares, 2013, p.70)

En el caso de la Mesa Redonda,

...uno de sus logros más importantes ha sido definir e iniciar un nuevo enfoque en la acción de los museos: el Museo Integral destinado a dar a la comunidad una visión integral de su medio ambiente natural y cultural. (Nascimento, Trampe & Assunção, 2012, p.29)

Por su parte Marta Arjona, imbuida en esa atmósfera de debate sobre nuevas categorías, conceptos y aplicaciones, fue fiel defensora del vínculo estrecho que se establece entre el patrimonio cultural, la identidad y la función social del museo como vehículo de expresión de la cultura (Arjona, 2003), y el arquitecto José Linares, tomando como plataforma gnoseológica su profesión, se ha dedicado a estudiar el decursar de los museos desde enfoques vinculados a la museografía, el coleccionismo y otros.

De dichos análisis se han derivado metodologías, catálogos, artículos, estudios de colección, leyes y decretos. Además, esta preocupación por el museo no se limita a intelectuales aislados, sino que desde 1946 la Organización de las Naciones Unidas para la Cultura y la Educación (UNESCO) impulsó los estudios sobre estas instituciones al constituir el Consejo Internacional de Museos (ICOM). Se crea entonces, una entidad que representa al museo, repiensa periódicamente los conceptos y definiciones que conciernen a su realidad, procura orientar el accionar para estas instituciones y establece ciertas normas o procedimientos que deberían ser acatados, respetando las peculiaridades contextuales, por el numeroso grupo de países afiliados al ICOM, entre los que se encuentra Cuba.

En este bosquejo teórico en torno a la realidad del museo resulta pertinente referir el concepto de museología que será adoptado; así como la definición de museo que recoge el *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, revisado en 2004 y reconocida su vigencia.

Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro y al servicio de la sociedad y su desarrollo, que es accesible al público y acopia, conserva, investiga, difunde y expone el patrimonio material e inmaterial de los pueblos y su entorno para que sea estudiado y eduque y deleite al público. (ICOM, 2013, p.15)

De modo que este es un documento internacional que respalda e impulsa otros que dentro del aparato legal cubano se han ido consignando en función del patrimonio, de orientar el trabajo en el museo y, por consiguiente, de la ciencia museológica. Conciernen al tema la *Ley No. 1: Ley de Protección al Patrimonio Cultural* de 1977 con el correspondiente *Decreto No. 118: Reglamento para la ejecución de la Ley de Protección al Patrimonio* de 1983, la *Ley No. 23 De Museos Municipales* de 1979, derogada en 2009, y la *Ley No. 106: Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba*, promulgada el mismo año, con el posterior *Decreto No. 312: Reglamento de la Ley No. 106 Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba* del 2013.

En cuanto al concepto de museología adoptado, aunque en el ámbito académico nacional vinculado al museo se tiene conocimiento de los debates internacionales en torno a la nueva museología, a la museología crítica y a la

museología del enfoque o punto de vista (Zubiaur, 2004), en este documento se asumirá como ciencia que tiene por objeto de estudio el sistema museal, definido este último por el museólogo checoslovaco Josef Benes como:

...una esfera de actividad especializada (subsistema del sistema herencia cultural) en el dominio de la cultura que asegura, en función social, la conservación (en sentido integral) y puesta en valor de una selección de objetos que muestran la evolución de la naturaleza y la sociedad y cuyo valor documental original justifica la extracción de su contexto y/o función originaria para ser integrados a las colecciones de los museos en tanto que establecimientos especializados organizados administrativamente, sobre la base de un cuerpo de códigos y normas. (Benes, 1981, citado por Linares, 1994, p.22)

Sobre la base de los conceptos enunciados, el presente artículo expone cómo se han desarrollado los museos y los pasos que se han dado para potenciar el conocimiento museológico en Cuba posterior al triunfo revolucionario del 1^o de enero de 1959, pues en este nuevo estadio es que se pone de manifiesto un marcado interés por inculcar la cultura a toda la sociedad. Igualmente, se pretende evidenciar la labor sociocultural desarrollada por los museos de la Oficina del Historiador de La Habana a partir de la aplicación de preceptos museológicos referidos a la misión social y educativa de las instituciones museísticas.

2. Objetivos

General

Valorar el desarrollo de la entidad museo y de la museología en Cuba a partir de 1959.

Específicos

Analizar documentos que sustentan teóricamente o coadyuvan al desarrollo del museo y la museología en Cuba.

Reseñar la labor desarrollada por centros impulsores de la enseñanza de la Museología en Cuba.

Ejemplificar, a través de la labor sociocultural de los museos adscritos a la Oficina del Historiador de La Habana, el impacto positivo de las prácticas museológicas.

3. Cuestión

En el escenario nacional la teoría museológica ha orientado el accionar del museo, pero en un rol secundario, solapada por la dinámica y experiencias generadas en la propia institución que le sirve como instrumento para corroborar o refutar sus postulados.

4. Desarrollo

En la Isla de Cuba, desde fecha tan temprana como el siglo XVII, se vislumbra un interés por acumular, de manera inconsciente o desestructurada, objetos de valor artístico y religioso. Estas manifestaciones primarias se traducen, hacia finales de la etapa colonial en el siglo XIX y durante las décadas republicanas del siglo XX (1902-1958), en una intención definida de la sacarocracia criolla por atesorar obras de artes plásticas, mobiliario y artes decorativas de diversas procedencias, manufacturas y estilos para decorar las estancias domésticas con el mayor lujo posible como expresión de prestigio y poderío social. Igualmente, en el siglo XIX, ya se registra la apertura de algunos museos fundamentalmente vinculados al desarrollo que iban alcanzando las ciencias naturales durante el periodo; así como en el XX se aprecia el surgimiento de algunos espacios de carácter polivalente con colecciones fundamentalmente de arte e historia.

Pueden citarse pues, en la actual provincia de Matanzas, el Museo de Historia Natural, el Museo y Biblioteca Pública Municipal de Cárdenas, y en 1900 la creación de un museo en este mismo territorio que permanece en la actualidad como Museo "Oscar María de Rojas"; asimismo, el Museo y Biblioteca Municipal de Santiago de Cuba, fundado en 1899, hoy día Museo "Emilio Bacardí"; el Museo Provincial de Camagüey "Ignacio Agramonte" de 1955; en la Isla de la Juventud, el Museo Casa de la Finca "El Abra" de 1944 sobre la histórica figura de José Martí; el primer Museo Anatómico de Cuba y el Museo de Historia Natural y Anatomía Patológica creados en la capital en el siglo XIX, el Museo Nacional fundado en 1913 y el Museo de la Ciudad de La Habana inaugurado en 1942 y dirigido desde 1943 por el Dr. Emilio Roig de Leuchsenring, Historiador de la Ciudad (Linares, 2013), y a cuya obra le ha dado continuidad el actual Historiador de la Ciudad Dr. Eusebio Leal Spengler quien, desde 1968, guía el trabajo del Museo de la Ciudad en su sede del antiguo Palacio de los Capitanes Generales.

Así, en enero de 1959, la cantidad de museos en Cuba no ascendía la cifra de quince. Sin embargo, a partir de la década del sesenta se revirtió el estatismo o exigua presencia de instituciones museísticas de etapas previas.

...comienza una etapa de revalorización, organización y utilización del patrimonio cultural. Se concibe el plan de desarrollo de la red de museos, se crean las especialidades y talleres de restauración de bienes muebles y de monumentos, paralelos con la labor de formación de personal especializado, y comienza la ofensiva para el rescate de los bienes culturales, abandonados,

subutilizados o dañados por la falta de tratamiento adecuado. (Arjona, 2003, p.25)

De modo que se crean entidades como, el Ministerio de Cultura, el Registro Nacional de Bienes Culturales, la Comisión Nacional de Monumentos, la Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, desde 1995 Consejo Nacional de Patrimonio Cultural, la Oficina del Historiador de la Ciudad, y las Escuelas de Arte, entre otras que, conjuntamente con las leyes promulgadas en función de la defensa del patrimonio, revisten de un escenario favorable el ámbito nacional para rescatar y conservar los valores de etapas precedentes e impulsar la creación de nuevos museos de diferentes tipologías, entre los que destacan los de carácter histórico.

De suerte que, no puede desestimarse en esta reflexión el aparato legal en Cuba que, en gran medida, ha potenciado y establecido las directrices para el proceder en los museos, velando por el cumplimiento de la ley y, por tanto, del respeto y acatamiento de una serie de normas que tributan a la organización y correcto funcionamiento de estas instituciones. Mas, antes de hacer referencia al sistema legal cubano, se revela de interés a escala internacional profundizar en el *Código de Deontología del ICOM para los Museos*, suerte de norma ética mínima para éstos y sus trabajadores, que recoge los principios o marca las pautas que se deben seguir, e insta a los países a tomar medidas adicionales que coadyuven a las buenas prácticas en estos centros. Precisamente, su apartado no. 7 se titula “Los museos actúan ateniéndose a la legalidad” y refiere un marco jurídico al cual se deben estas instituciones, que comprende la legislación internacional, la nacional y la local.

De modo que Cuba, al ser uno de los países miembros del ICOM, acata estos preceptos y ha propuesto una serie de normas en este sentido. Primeramente, la *Constitución de la República de Cuba* vigente establece que:

El Estado defiende la identidad de la cultura cubana y vela por la conservación del patrimonio cultural y la riqueza artística e histórica de la nación. Protege los monumentos nacionales y los lugares notables por su belleza natural o por su reconocido valor artístico o histórico. (República de Cuba, 1992, p.38)

Así, el artículo precedente evidencia que en el documento legislativo más importante del país se expone la preocupación y necesidad de resguardar y legar a futuras generaciones ese patrimonio cultural y natural que integra nuestra historia y se erige como símbolo de identidad nacional. A partir de este precepto en el país se van estableciendo regulaciones que de cierta forma señalan elementos relacionados con la documentación de piezas patrimoniales, que resulta procedimiento indispensable en el trabajo del museo, concerniente a la ciencia museológica.

Sucede así con la *Ley No. 1 De Protección al Patrimonio Cultural* (1977) y su *Decreto No. 118*, en los que se plantea la creación y funcionamiento del Registro Nacional de Bienes Culturales de la República de Cuba, que debe llevar el inventario y documentación de los bienes patrimoniales del país, registro en el que consecuentemente se insertan las piezas que integran las colecciones de cada museo.

Por su parte, la *Ley No. 2 De los Monumentos Nacionales y Locales* (1977) refiere en su Artículo 4, como una de las funciones de la Comisión Nacional de Monumentos: “Custodiar los archivos y la documentación correspondientes a los Monumentos Nacionales y Locales” (Cuba, 1977, p.1). De modo que desde esa fecha, aunque no se indicó directamente el proceder en torno a la documentación en los museos; sí se abogaba por llevar un registro y custodia de la documentación de los bienes en términos generales.

Más cercanos en el tiempo, se aprecia cómo hacia 2009 existe mayor atención y visibilidad del tema en el aparato legal, a través de la *Ley No. 106: Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba*. Esta normativa, como su nombre indica, establece la organización de toda la red de museos en el país en pos de la mejor protección de los bienes patrimoniales y museales que se atesoran en cada inmueble o que, de manera general, integran el patrimonio. En lo relativo a la documentación, en el Capítulo III, la Sección Tercera recoge las funciones de los museos que, al ser portadores y guardianes de la memoria histórica de la nación, son encargados de controlar y mantener actualizado el inventario de sus fondos, así como toda la documentación referente a éstos, labores que tributan también a la colaboración con el Registro de Bienes Culturales correspondiente, y deben potenciar, a su vez, el desarrollo de investigaciones científicas sobre las colecciones que conduzcan a la elaboración de catálogos que devengan en publicaciones (Cuba, 2009).

Asimismo, más recientemente en el año 2013, se dio a conocer el *Decreto No. 312: Reglamento de la Ley No. 106 Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba*, que explica minuciosamente la organización y funcionamiento de este sistema de instituciones. Los aspectos relacionados con la documentación se recogen en el Capítulo IX “De las investigaciones”, donde se enmarcan los campos en los que deben insertarse los estudios; y también en el Capítulo VIII “De la organización y control del sistema de documentación”, en el que por secciones, que parten de nociones generales a las especificidades, se van desglosando los elementos que conforman la documentación establecida por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural en el Manual sobre el Trabajo Técnico de los Museos adscritos a esta entidad: acta de ingreso y registro de entrada, inventario con todo lo que implica, los grados de valor, el registro topográfico, el gráfico de recolección metódica, el expediente científico, el guión museológico y el proyecto museográfico (Cuba, 2013). Se ha puesto énfasis en la documentación que se maneja en las instituciones, pues es uno de los aspectos inherentes al trabajo museológico que avala y resguarda el patrimonio que custodian y exponen las instituciones

museísticas.

Igualmente, aunque fue derogada en 2009, no puede omitirse de este bosquejo la *Ley No. 23 De los Museos Municipales* (1979), promulgada con el propósito de

...rescatar, ordenar y conservar los bienes museables que reflejan la historia, características y costumbres locales, partes constitutivas de la historia, y de la cultura nacional y de las tradiciones de todo nuestro pueblo. (Cuba, 1979, p.1)

Dicha Ley fue implementada con premura, evidenciado un crecimiento vertiginoso de los museos en el país y una suerte de expresión de la “museología popular” (Arjona, 2003, p.75). Este proceso favorecía el sentido de pertenencia de los habitantes de la comunidad, pues les motivaba a fungir como albaceas de su museo local, ya que allí estaban representados objetos pertenecientes a sus predecesores y documentos históricos del territorio que eran transmitidos a los habitantes más jóvenes mediante acciones culturales y comunicativas en las escuelas, donde los propios estudiantes eran gestores de la experiencia.

No obstante, esta ley fue derogada pues a juicio de la autora, aunque la intención fue loable y resultaron experiencias positivas; el museo municipal no debió estereotiparse a lo largo del país, ya que todos los territorios no cuentan con la riqueza artística o histórica, e incluso, con los testimonios que validen su patrimonio. De modo que en varios de los casos no se expresaba como una opción atractiva o al menos representativa de la comunidad, y carecía de un criterio museológico fundamentado. Ante tales circunstancias, se estima una opción válida la inclusión de estos aislados exponentes en alguna sala de los museos provinciales que poseen una colección mayor y resultan más interesantes y necesarios al ofrecer un panorama regional de diferentes esferas de la cultura.

Así, de la *Ley No. 23* resultó el *Decreto No. 77* que proponía desde 1980 la Creación del Centro Nacional de Conservación, Restauración y Museología (CENCREM). Disposición que se llevó a vías de hecho en 1982 al establecer en el antiguo Convento de Santa Clara, ubicado en La Habana Vieja, una institución que proveía de herramientas teóricas y prácticas a conservadores, restauradores, arquitectos y trabajadores de museos o del ámbito patrimonial en general, con la finalidad de adquirir conocimientos de diversos ramos que luego pudieran ser implementados en sus centros laborales.

De modo que, los graduados de los cursos del CENCREM comenzaron a nutrir los museos principalmente de La Habana y otros de la red nacional. Sin embargo, la labor ejercida por este centro no fue la única relativa a cuestiones museológicas durante esta década, sino que, en paralelo, fue fundada en 1980 la Escuela de Museología. Así, esta entidad docente, necesaria para la formación museológica de los profesionales de las ciencias sociales y humanísticas que se

insertaron en los centenares de museos creados a partir de 1960, desafortunadamente tuvo una vida efímera.

Según refiere el actual especialista principal del Espacio Barcelona- La Habana, Carlos Velázquez, quien fuera partícipe de esta experiencia, al año siguiente, en septiembre de 1981 con un plan de estudios ampliado y modificado abrió sus puertas el Instituto Politécnico de Museología, dirigido por el profesor de esta materia Héctor Montenegro. A esta academia se le siguió denominando Escuela de Museología, con un curso regular para aproximadamente cuarenta egresados seleccionados de preuniversitarios de la capital, y uno por encuentros para trabajadores de todas las provincias (C. Velázquez, entrevista personal, 21 de octubre de 2015). Así, del primer grupo graduado en 1983 y de los trabajadores que concluyeron el curso un año después, se derivó el personal que a lo largo del país se insertaría en los museos municipales y en otros de mayor alcance.

Se considera pues, que la década de los ochenta fue fructífera en materia museológica, ya que los Técnicos profesionales graduados de la Escuela de Museología, fusionada con el CENCREM después de la segunda graduación en 1986 (República de Cuba, 2009), recibían una preparación integral mediante la realización de las prácticas profesionales en museos de arte, de historia o de ciencia, a través del proyecto de grado y, durante el curso, con la impartición de asignaturas como: Museología, Museografía, Registro e inventario de bienes culturales, Conservación, Animación cultural, Panorámica de la cultura cubana, Seguridad, prevención y almacenaje, Historia de Cuba, Evolución de la vida, Arqueología, Antropología, Sistemática de las ciencias naturales, Metodología de la investigación histórica, Metodología de la investigación social, Estética marxista y Monumentos (C. Velázquez, entrevista personal, 21 de octubre de 2015).

Una vez fusionada la Escuela con el CENCREM se comenzaron a organizar cursos de postgrado, a ampliar y a diversificar las materias. De suerte que de estos centros egresaron los primeros museólogos de formación del país, tendencia que se fue debilitando con el transcurso de los años, pues ya no existía propiamente una Escuela de Museología y los cursos en el CENCREM, desestructurado en el 2013, por lo general eran esporádicos, de corta duración y concernientes a disímiles temáticas no propiamente museológicas. Sin embargo, de la labor allí realizada, coordinada y consensuada con la otrora Dirección de Patrimonio Cultural del Ministerio de Cultura, hoy Consejo Nacional de Patrimonio Cultural (CNPC), se elaboraron y pusieron en práctica en esa década diversas Instrucciones Metodológicas, que prevalecen hasta la actualidad, para organizar el funcionamiento de los museos (República de Cuba, 2009). Por fortuna, en el año 2008 los materiales museológicos fueron compilados y actualizados por el CNPC, tributando a la confección del *Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural* que, con un enfoque contemporáneo, orienta de manera integral sobre las funciones, conceptos, procedimientos, normas y la documentación que debe acompañar el trabajo en las instituciones museísticas.

Estos empeños válidos, pero efímeros o insuficientes, también han alcanzado centros de enseñanza de nivel superior. Así, en la Facultad de Artes y Letras, de la Universidad de La Habana, la asignatura Museología estuvo presente en el mapa curricular aproximadamente desde 1977 como asignatura de 4^{to} año, aunque cursos afines como Museografía y Coleccionismo fueron impartidos con anterioridad por el profesor Oscar Morriña y la Dra. María Elena Jubrías (M. de los A. Pereira, entrevista personal, 2 de noviembre de 2015). Hoy día se imparte Museos y exposiciones como asignatura obligatoria de la licenciatura durante el segundo semestre de 4^{to} año, y Coleccionismo y Museografía complementan estos saberes como materias opcionales de los segundos semestres de 3^{ro} y 4^{to}, respectivamente.

De modo que, la ciencia museológica en este recinto universitario no constituye una prioridad en la formación de los educandos, pues se recibe, pero de manera fragmentada, sin una integración de conocimientos que permitan al estudiante percatarse de la dimensión cognoscitiva y práctica de la Museología. La carrera debería retomar como asignatura obligatoria el curso de Museología y destinarle mayor cantidad de horas en el Plan de estudio, como parte de la formación integral de sus alumnos, pues además, muchos graduados de Historia del Arte son insertados en museos y, al arribar a estos espacios desconocen los aspectos vinculados al trabajo museológico que resulta vital para el adecuado funcionamiento de estas instituciones.

Sin embargo, la Universidad de las Artes (ISA) a partir del curso 1996- 1997 ofrece el perfil Conservación- Restauración de Bienes Muebles de la carrera Artes Plásticas, donde la Museología es considerada toda una disciplina docente, pues comienza en 3^{er} año con Introducción a la Museología, continúa en 4^{to} el tema Historia del Coleccionismo, en el primer semestre de 5^{to} se imparte Sistema de Documentación del Patrimonio Cultural, mientras que complementan en el segundo semestre con Museo y Comunidad, y culminan con Fundamentos de la Gestión Patrimonial (N. Pérez, entrevista personal, 15 de octubre de 2015), siempre insistiendo en el papel del conservador- restaurador y la utilidad de la asignatura. Inclusive, desde el año 2011 fue convocada la primera edición de la Maestría en Conservación del Patrimonio Cultural y la Museología fue catalogada como Mención o perfil investigativo. De suerte que en el centro de enseñanza artística se aprecia cada vez más la puesta en valor de esta especialidad.

Otro de los organismos insoslayables, si de aprendizaje o puesta en práctica de los preceptos museológicos se trata, es la Oficina del Historiador de La Habana (OHC). La entidad cuenta con cierta autonomía conferida desde 1993 por el *Decreto- Ley 143 Sobre la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana*, aprobado por el Consejo de Estado. Así, bajo el acertado liderazgo del Historiador de la Ciudad Dr. Eusebio Leal Spengler, le fueron otorgados a la Oficina

...los instrumentos jurídicos que le permitirían llevar adelante un modelo auto-sustentado y generar recursos para garantizar un desarrollo local sostenible

capaz de trascender el ámbito nacional. (Vega, A. L. & Olivera, L. E., 2011, p.21)

En este sentido, la estrategia del Dr. Leal y sus colaboradores consistió en perfilar el trabajo de la Oficina en diferentes ramos vinculados a la ayuda humanitaria, el trabajo educativo, la labor restauradora del Centro Histórico, a la par con la colaboración en la restauración de otras obras y monumentos del país de gran envergadura y, la gestión patrimonial que, en gran medida, ha sido protagonizada por los museos. Todos estos frentes de acción tributan a la rehabilitación integral del Centro Histórico, declarado Monumento Nacional en 1978 y Patrimonio de la Humanidad junto a su Sistema de Fortificaciones desde 1982, así como a la atención y mejoramiento de las condiciones de vida de la comunidad que lo habita, procurando la integración al proyecto de los actores locales.

Así, respecto a la labor educacional potenciada por la OHC concerniente en específico a la Museología, destaca la proyección del Colegio Universitario “San Gerónimo de La Habana” con la Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico- Cultural, desde 2007, y desde 2014 con la primera edición de la Maestría en Preservación y Gestión del Patrimonio Cultural. Ambas modalidades docentes incluyeron en sus respectivos planes de estudio la disciplina Museología y asignaturas afines concernientes al museo, las colecciones, el sistema de registro y control de bienes museales, la museografía, la conservación y el trabajo comunitario. De modo que en la carrera se recibe esta materia en 2^{do}, 5^{to} y 6^{to} año (Colegio Universitario San Gerónimo de La Habana, 2007), y en la Maestría constituye un curso común a los diferentes perfiles, al tiempo que se potencia como área de investigación. De manera que la formación de un Lic. en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico- Cultural resulta más sólida en los temas relativos al cuidado y difusión del patrimonio, así como favorece la integración y profundización en los dominios museología, arqueología, gestión urbana y gestión sociocultural que son las salidas o perfiles de acción de los egresados de la carrera.

Mas la labor educativa de la Oficina del Historiador de La Habana no se limita a la formación profesional en el ámbito de la Museología u otros saberes afines a la gestión patrimonial; sino que también ha procurado el rescate y transmisión de técnicas y habilidades vinculadas con oficios tradicionales de gran utilidad para la restauración de edificios de valor patrimonial. Este propósito se puso de manifiesto con la fundación en 1992 de la Escuela Taller “Gaspar Melchor de Jovellanos”, donde se forman obreros calificados jóvenes en las diferentes especialidades que se requieren para estos fines.

Asimismo, una de las grandes tareas de la Oficina consiste en educar a la comunidad y a grupos étnicos de otros municipios, en los principios de conocimiento, admiración y cuidado del patrimonio que les rodea. En esta misión los museos cumplen un rol protagónico, como fue señalado por el Consejo Nacional de Patrimonio Cultural:

La apertura de la institución museal al espacio público y social marca una etapa primordial en su transformación. La calidad de los servicios públicos llevados a cabo por la institución, la fuerza de su implicación en la comunidad y su capacidad para insertarse en la red cultural territorial para satisfacer los intereses culturales de todo aquel que la frecuente, garantizarán la supervivencia del mismo en el futuro. El museo está llamado a jugar un papel más activo en la comunidad. (República de Cuba, 2009, p.9)

De modo que la Oficina del Historiador es consciente de esta realidad y dentro de su estructura, la Unidad Patrimonio Cultural en específico, ha propiciado la gestación de propuestas socioculturales atractivas en cada uno de sus museos, casas- museos y centros culturales, asesorados por la Dirección de Gestión Cultural. Así, la mayoría de los inmuebles patrimoniales del Centro Histórico que han sido refuncionalizados como museos, presentan una proyección sociocultural que cumple con las funciones museológicas primordiales de las instituciones museísticas: “conservación, investigación y exposición de los testimonios del pensamiento humano y de la naturaleza” (República de Cuba, 2009, p.8) o, más acorde con los tiempos que corren, se empleará la preservación como término más general, en el primer caso, y la comunicación como tercer aspecto. De suerte que, a partir de este fundamento teórico y de acción se han favorecido diferentes grupos etéreos principalmente de La Habana Vieja.

En el sitio web habanacultural de la Oficina del Historiador se registra información básica sobre el origen de estos proyectos y noticias sobre su sistemática implementación. Así, el Programa Social de Atención al Adulto Mayor en el Centro Histórico queda recogido como uno de los más antiguos iniciado en los primeros años de la década del noventa de la pasada centuria. Con variadas propuestas como el Desayuno cubano, El museo va a la comunidad, la Jornada del Adulto Mayor, los talleres de creación y los espacios fijos de cada institución, queda conformado un proyecto anual desarrollado por la mayoría de los museos que beneficia a ancianos de todos los municipios capitalinos que se insertan y participan activamente de la dinámica cultural de la Oficina.

La infancia fue el otro grupo poblacional priorizado desde esa etapa por constituir junto a la ancianidad los sectores más vulnerables y también por circunstancias objetivas que condujeron a buscar alternativas en los museos para acoger a grupos de escolares. Así, desde 1996 comienza el Programa Social Infantil con el propósito de desarrollar desde tempranas edades una conciencia patrimonial que coadyuve a la preservación de los valores tangibles e intangibles del entorno y de la identidad nacional. Afortunadamente, desde el inicio se establecieron alianzas entre la Oficina y diversas organizaciones dirigidas a la atención de ese grupo poblacional, entre los que sobresale la Dirección Municipal de Educación, pues es la entidad que debía colaborar insoslayablemente para viabilizar la materialización de la idea. Asimismo, con el transcurso de los años otros organismos, como el Fondo

de Naciones Unidas para la Infancia (UNICEF), han apoyado el programa que se manifiesta en los proyectos: Aulas- Museo, Visitas Escolares, Talleres de creación infantil, espacios fijos y eventos dedicados a la infancia. Todas estas acciones educativas contribuyen a la formación de valores en las nuevas generaciones y a inculcarles desde tempranas edades el sentido de pertenencia por su ciudad y el patrimonio que alberga, a partir de un programa de educación patrimonial diseñado por los museos.

En los últimos años este Programa ha ampliado su radio de acción hacia la adolescencia. Por lo cual hoy día se conoce como Programa Social de Atención a Niños y Adolescentes, aproximadamente hasta los diecisiete años de edad. En este último grupo se enfatiza también la formación vocacional de los jóvenes, así como la educación artística. De ahí que se desarrollen talleres orientados hacia diferentes manifestaciones artísticas como la fotografía, el teatro, la historieta como variante de la ilustración, la arquitectura, o las artes plásticas.

Además, para este grupo etéreo se ha concebido el Proyecto de desarrollo social integral y participativo de los adolescentes en La Habana Vieja, financiado por la Unión Europea e implementado de conjunto con la UNICEF y la OHC. Dicho proyecto actúa en diferentes direcciones, incluyendo la implementación de servicios sociales que orienten y atiendan a los jóvenes. Así, se desarrollan alternativas que los acogen, al tiempo que se generan desde los museos propuestas atractivas para descubrir o encaminar sus talentos o preferencias profesionales.

Todas estas acciones se han realizado durante el curso escolar, mas durante los meses estivales de julio y agosto se ha constatado que la afluencia de público al Centro Histórico aumenta considerablemente. Por tal razón, la Dirección de Gestión Cultural en coordinado trabajo con los museos y otras instituciones de la Oficina se vieron urgidos a implementar una nueva propuesta para esta etapa. De la exigencia del público se deriva en 2001 el proyecto Rutas para Descubrir en Familia, que comenzó con visitas libres a exposiciones que organizaban los museos en función de una temática determinada.

A esta modalidad se adicionaron al año siguiente los Andares o recorridos especializados por la ciudad, dirigidos por guías de las propias instituciones culturales, quedando así conformado el proyecto Rutas y Andares para Descubrir en Familia (Cárdenas, K., Iglesias, L. & Vega, A. L., 2006). Esta acción de comunicación e interacción cultural con la comunidad y los diversos públicos que participan de la propuesta ratifica la idea que planteara la prestigiosa investigadora Georgina DeCarli cuando afirmara:

Nada nos obliga a realizar las actividades de comunicación exclusivamente dentro de nuestros edificios. Las otras posibilidades que se nos presentan son tanto o más adecuadas (...) Debemos hacer un esfuerzo por no quedarnos encerrados en nuestros museos. Lo cierto es que tenemos mensajes que

comunicar, y ya no podemos seguir esperando que el público venga a nosotros: tenemos que salir a encontrarlo. (DeCarli, 2006, pp.54-55)

De modo que este proyecto estival paulatinamente se ha ido enriqueciendo con Andares virtuales para las personas de la tercera edad, con la Ruta Joven y con talleres de verano para niños, adolescentes y adultos. Esta estrategia comunicacional revierte el estatismo o monotonía que a veces acecha a las instituciones museísticas, convirtiéndolas en fuentes de esparcimiento generadoras y receptoras de conocimientos a partir del intercambio directo con la comunidad y el patrimonio que acogen los inmuebles y la ciudad. Constituye asimismo un reto para los museólogos y especialistas de diversos ramos que cada año se reúnen para coordinar nuevas propuestas museológicas y museográficas coherentes que aúnen a diferentes instituciones en torno a un tema, en el caso de las Rutas.

En resumen, las experiencias generadas en el Centro Histórico de La Habana han favorecido el desarrollo local, al tiempo que han constituido motivo de inspiración y modelo para otras provincias del país que, en función de las condiciones de cada territorio, han procurado establecer proyectos similares que beneficien a las comunidades y reanimen las instituciones museísticas permanentemente.

Consideraciones finales

- La museología ha adolecido en Cuba de una formación profesional sólida y sistemática.
- Desde los años sesenta el Estado manifiesta un marcado interés por proteger y socializar el patrimonio cultural y natural de la nación mediante la creación de museos y legislaciones que aboguen por este principio.
- Existen leyes, resoluciones y metodologías emitidas por diferentes organismos para regular y organizar el trabajo interno de los museos y su proyección social.
- La metodología para operar en los museos que se establece a partir de la ley debería ser transmitida con mayor efectividad para evitar irregularidades que impidan la comunicación en un lenguaje común y viabilizar su gestión.
- La ausencia de una formación profesional que potenciara rigurosos estudios museológicos en las últimas décadas, constituye uno de los principales elementos que han incidido en el desarrollo desigual o anticipado de las prácticas técnicas en los museos, respecto a la concepción científica de la práctica, la museología.
- Ante las situaciones contextuales vinculadas con el proceso transformador y de rehabilitación integral del Centro Histórico de La Habana, urgía accionar en

la ciudad e involucrar a la comunidad en el proyecto antes de detenerse a reflexionar en el sustento teórico del trabajo institucional.

- Los museos se convirtieron en entes mediadores para, a través del trabajo sociocultural, potenciar el sentimiento de identidad en las comunidades y el compromiso con la labor de rescate y conservación del patrimonio nacional.
- La formación profesional en términos museológicos, luego del impulso efímero de la década del ochenta, ha experimentado un resurgir desde los años dos mil en diversos centros de enseñanza de nivel superior: la Facultad de Artes y Letras y el Colegio Universitario “San Gerónimo de La Habana”, pertenecientes a la Universidad de La Habana, y la Universidad de las Artes.
- Las experiencias de trabajo sociocultural generadas en los museos adscritos a la Oficina del Historiador de La Habana evidencian la validez de los preceptos museológicos que subyacen en el desarrollo de estas prácticas.
- La dinámica de los museos nacionales, como mediadores entre la comunidad y el patrimonio cultural, se halla más orientada hacia la materialización de acciones prácticas, para revitalizar constantemente la institución, que hacia el estudio de la ciencia museológica.
- Las fronteras entre la reflexión museológica y las prácticas de museos son difusas, mas se considera que debería existir una retroalimentación constante y dialéctica entre los estudios de esta ciencia y la manera en que el museo, como instrumento insoslayable de experimentación, permite corroborar o refutar los postulados teóricos.

Agradecimientos

A mi familia, a mi esposo, a la Directora de Museos Margarita Suárez García, a Carlos Velázquez, a Diana Mondeja, a Nérido Pérez, a María de los Ángeles Pereira, a la Oficina del Historiador de La Habana.

Bibliografía

- ARJONA, M. (2003). *Patrimonio cultural e identidad* (2^{da} ed. corregida y ampliada). La Habana: Ediciones Boloña.
- CÁRDENAS, K., IGLESIAS, L. & VEGA, A. L. (2006). *Rutas y Andares para Descubrir en Familia*. Consultado el 15 de octubre de 2015. Recuperado de www.ibermuseum.org/?s=RUTAS+Y+aNDARES+PARA+dESCUBRIR+EN +fAMILIA
- CUBA. Ministerio de Justicia. Asamblea Nacional del Poder Popular. (1977). *Ley No. 1: Ley de Protección al Patrimonio Cultural*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (29).
- CUBA. Ministerio de Justicia. Asamblea Nacional del Poder Popular. (1977). *Ley No. 2: Ley de los Monumentos Nacionales y Locales*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (29).

- CUBA. Ministerio de Justicia. Consejo de Estado. (2011). *Decreto- Ley No. 283. Modificativo del Decreto- Ley No. 143/93 "Sobre la Oficina del Historiador de la Ciudad de La Habana"*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (24).
- CUBA. Ministerio de Justicia. Consejo de Ministros. (1980). *Decreto No. 77*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (83).
- CUBA. Ministerio de Justicia. Asamblea Nacional del Poder Popular. (2009). *Ley No. 106: Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (28).
- CUBA. Ministerio de Justicia. Consejo de Ministros. (1979). *Decreto No. 55: Reglamento para la ejecución de la Ley de los Monumentos Nacionales y Locales*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (40).
- CUBA. Ministerio de Justicia. Consejo de Ministros. (1983). *Decreto No. 118: Reglamento para la ejecución de la Ley de Protección al Patrimonio*. Consultado el 20 de junio de 2014. Recuperado de <http://www.cnpc.cult.cu/cnpc/legisl/decreto118.html>
- CUBA. Ministerio de Justicia. Consejo de Ministros. (2013). *Decreto No. 312: Reglamento de la Ley No. 106 Del Sistema Nacional de Museos de la República de Cuba*. Consultado el 20 de junio de 2014. Recuperado de <http://www.cnpc.cult.cu/sites/default/files/DECRETO%20No%20312.pdf>
- COLEGIO UNIVERSITARIO SAN GERÓNIMO de La Habana. (2007, junio). *Licenciatura en Preservación y Gestión del Patrimonio Histórico- Cultural*.
- DECARLI, G. (2006). *Un museo sostenible: Museo y Comunidad en la Preservación Activa de su Patrimonio*. Costa Rica: Oficina de la Unesco para América Central. Consultado el 7 de agosto de 2015. Recuperado de www.lacult.org/docc/2004_Un_Museo_Sostenible_IIAM.pdf
- DIRECCIÓN DE GESTIÓN CULTURAL & DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL. (2015). *Proyecto de desarrollo social e integral y participativo de los adolescentes en la Habana Vieja*. Consultado el 9 de octubre de 2015. Recuperado de https://habanacultural.ohc.cu/?page_id=448
- DIRECCIÓN DE GESTIÓN CULTURAL & DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL. (2015). *Programa Social de Atención al Adulto Mayor*. Consultado el 9 de octubre de 2015. Recuperado de https://habanacultural.ohc.cu/?page_id=446
- DIRECCIÓN DE GESTIÓN CULTURAL & DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL. (2015). *Programa Social Infantil*. Consultado el 9 de octubre de 2015. Recuperado de https://habanacultural.ohc.cu/?page_id=444
- DIRECCIÓN DE GESTIÓN CULTURAL & DIRECCIÓN DE PATRIMONIO CULTURAL. (2015). *Proyecto de verano Rutas y Andares*. Consultado el 9 de octubre de 2015. Recuperado de https://habanacultural.ohc.cu/?page_id=440
- ESCUELA TALLER DE LA HABANA "Gaspar Melchor de Jovellanos". (2015). *Encuentro entre talleres del 2015*. Consultado el 9 de octubre de 2015. Recuperado de <http://www.etalter.ohc.cu/index.php/14-sample-data-articles/132-encuentro>
- ICOM. (2013). *Código de Deontología del ICOM para los Museos*. París. Consultado el 7 de octubre de 2014. Recuperado de http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/Codes/code_ethics2013_es.pdf
- LINARES, J. (1994). *Museo, arquitectura y museografía*. Madrid: Ediciones JF.
- LINARES, J. (2013). *Museos, tiempo, espacio y luz*. La Habana: Ediciones Boloña.

- NASCIMENTO, J. DO, TRAMPE, A. & ASSUNÇÃO, P. (Org.) (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Mesa Redonda de Santiago de Chile, 1972*. Brasília: IBRAM/ MinC; Programa Ibermuseos.
- NASCIMENTO, J. DO, TRAMPE, A. & ASSUNÇÃO, P. (Org.) (2012). *Mesa redonda sobre la importancia y el desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo: Revista Museum, 1973*. Brasília: IBRAM/ MinC; Programa Ibermuseos.
- REPÚBLICA DE CUBA. Ministerio de Justicia. Asamblea Nacional del Poder Popular. (1979). *Ley 23: De Museos Municipales*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (15).
- REPÚBLICA DE CUBA. Ministerio de Cultura. (2009). *Manual sobre el trabajo técnico de los museos adscritos al Consejo Nacional de Patrimonio Cultural*. Consultado el 11 de junio de 2015. Recuperado de http://www.cnpc.cult.cu/sites/default/files/Manual%20sobre%20el%20trabajo%20t%C3%A9cnico%20en%20los%20museos_0.pdf
- REPÚBLICA DE CUBA. Ministerio de Justicia. Asamblea Nacional del Poder Popular. (1992). *Constitución de la República de Cuba*. La Habana: Gaceta Oficial de la República de Cuba, (7).
- SUÁREZ, R. M. (S.F.). *Sistema de Registro y Control de Bienes Museales*.
- UNIVERSIDAD DE LAS ARTES. (2011). *Maestría en Conservación del Patrimonio Cultural*. Consultado el 11 de agosto de 2015. Recuperado de <https://isauniversidaddelasartes.wordpress.com/2011/10/28/maestra-en-conservacin-del-patrimonio-cultural/>
- VEGA, A. L. & OLIVERA, L. E. (2011). *Una aventura para crecer. Programa social infantil en el Centro Histórico de La Habana. Sistematización*. La Habana: Ediciones Boloña.
- ZUBIAUR, F. J. (2004). *Curso de museología*. Asturias, España: Ediciones Trea, S. L.

DIÁLOGO Y COMUNICACIÓN: LOS MUSEOS Y SUS PÚBLICOS

Minerva Hernández R.

Resumen: La posmodernidad es la gran oportunidad que los museos tienen para integrarse a la gran marea de cambios que el ambiente del ser humano está adoptando. Se están descubriendo nuevos ámbitos de reunión y de contenidos que promueven y fortalecen la identidad de las nuevas costumbres urbanas, es el momento en que el museo puede posicionar sus propuestas culturales a través de contenidos integradores; con información digerible en lenguajes comunes cercanos a su entorno económico y político-social.

La comunicación entre el museo con su público debe ser de una forma clara, informadora y oportuna, no se deben dejar huecos de incertidumbre que distraigan la atención hacia otros campos de disenso y elección; el público que concurre a los museos son en cierta manera “especialistas” pues su elección se evidencia por los contenidos, montaje e historias, todas ellas intrínsecas al trabajo museológico actual.

En tanto que la incertidumbre se hace presente en el ánimo de aquel público que no cuenta con la información pertinente acerca de cómo entrar, ver, disfrutar este ámbito. De tal forma que puede sentir diferentes reticencias del tipo educativo al considerar no ser apto o falta de conocimientos que le permitan apropiarse del contenido museístico. Enriquecedor, proactivo e incluyente en su influencia cultural.

Mantener una educación continua dentro del museo y que sea recibida inadvertidamente, es un reto que se debe tomar antes de involucrar temas profundos y difíciles en la percepción del visitante con educación promedio, de tal manera que no se rechace por temor a fallaren la comprensión de las nuevas creaciones artísticas. El ser humano puede adaptarse a muchas cosas sensibles menos al fracaso, por lo que el museo deberá ser receptivo a la retroalimentación, que el público emita su opinión sobre su ámbito expositivo y sus instrumentos de comunicación.

En la medida en que el visitante se apropie de las instalaciones del museo, será el punto de referencia para reconocer el grado de disfrute de sus instalaciones y propuestas, demostrará que su presencia valida y enriquece a la institución y viceversa, transportando sus aprehensiones hacia fuera del museo convirtiéndose en un agente promotor de cara a su protagonista dentro del entramado social en el que se desenvuelve.

Por lo que su atención, participación, y conocimientos sobre sí mismo y sus percepciones es el material del que echará mano el museo para fortalecer sus discursos expositivos.

Abstract: Postmodernism is a great opportunity for museums joining the great tide of change that the environment of the human is being taken. Museums are finding new areas of assembly and content that promote and strengthen the identity of the new urban customs, it is time that the museums can position their cultural offerings through integrated content, with digestible information in languages close to their economic and political-social environment.

Constant communication between the museum and its public must be clear, reporting in a timely manner, in addition you should not leave gaps of uncertainty that distract attention to other fields of dissent, moreover museums should be enriching, proactive and inclusive of its cultural influence.

Maintaining a continuous education within the museum and to be received inadvertently, is a challenge that must be taken before involving deep and difficult issues in the perception of the average visitor, for a museum not to be rejected for fear of failing the new artistic creations, furthermore humans can adapt to many things less sensitive to failure, so that the museum should be receptive to feedback, as the public issues its opinion on its exhibition space and communication tools.

To the extent that the visitor appropriates the museum's facilities, will be the benchmark for recognizing the degree of enjoyment of their facilities and proposals, it will demonstrate that their presence validates and enriches the institution and vice versa, carrying their apprehensions out of the museum and becoming a promoting agent face to his starring in the social framework in which it operates.

So your attention, participation, and knowledge about itself and its perceptions is the material from which the museum will draw from to strengthen their expository speeches.

Resumo: O pós-modernismo é uma grande oportunidade para os museus que unem a grande onda de mudança que o ambiente do ser humano é tomada. Eles estão encontrando novas áreas de montagem e de conteúdo que promover e fortalecer a identidade dos novos costumes urbanos, é hora de que o museu pode posicionar suas ofertas culturais através de conteúdo integrado, com informações digerível em línguas perto de seu ambiente, económico e político-social.

Estar na comunicação entre o museu e seu público deve ser clara, relatórios e tempo hábil, você não deve deixar lacunas de incerteza que distraem a atenção para outros campos da dissidência, museus estão aqui e deve ser enriquecedora, proativa e inclusiva sua influência cultural.

A manutenção de uma educação continuada dentro do museu e ser recebido inadvertidamente, é um desafio que deve ser tomada antes de envolver questões profundas e difíceis na percepção do visitante médio, portanto, não ser rejeitado por medo de fracassar as novas criações artísticas, os seres humanos podem se adaptar a muitas coisas menos sensíveis ao fracasso, de modo que o museu deve ser receptivo ao feedback, a emissão pública a sua opinião sobre o seu espaço e ferramentas de comunicação de exposições.

Na medida em que o visitante se apropria instalações do museu, será o ponto de referência para reconhecer o grau de satisfação das suas instalações e propostas, que irá demonstrar que a sua presença valida e enriquece a instituição e vice-versa, levando suas apreensões fora o museu tornar-se um rosto agente de promoção ao seu estrelar o quadro social em que se insere.

Então, sua atenção, participação e conhecimento sobre si mesmo e suas percepções é o material de que o museu vai chamar para fortalecer seus discursos expositivos.

Na medida em que o visitante se apropria instalações do museu, será o ponto de referência para reconhecer o grau de satisfação das suas instalações e propostas, que irá demonstrar que a sua presença valida e enriquece a instituição e vice-versa, levando suas apreensões fora o museu tornar-se um rosto agente de promoção ao seu estrelar o quadro social em que se insere.

Então, sua atenção, participação e conhecimento sobre si mesmo e suas percepções é o material de que o museu vai chamar para fortalecer seus discursos expositivos.

Objetivos:

Se examinarán las siguientes ideas:

- Que los museos abran canales de retroalimentación.
- Que los museos busquen ser aliados de los medios de comunicación.
- Que los museos desarrollen herramientas de alcance informativo a los públicos potenciales y cautivos.

1. Diálogo y comunicación: los museos y sus públicos.

El museo, a partir de 1980, se involucra en el trabajo y teoría de la nueva museología. (Varine 2006: 166) comenta que el museo debe transformarse y convertirse en un medio educativo que coadyuve en la transformación de la sociedad.

A lo que Stanislas Adotevi (1972) en la IX Conferencia General del ICOM sobre sistemas educativos y culturales del museo, e invitan a que tomen el sentido propio de la cultura local. (Hernández 2006: 166).

Por eso es importante que el museo profesionalice su quehacer y reconozca que ha pasado de ser un almacén de objetos a una institución, a una herramienta cultural que ha evolucionado en la búsqueda de finalidades encaminadas al contacto con la sociedad a través de sus contenidos.

Es necesario entonces echar mano de los intereses comunes, gobierno como órgano regulador de lo cultural y museo apoyando el estatus oficial de la institución como organismo gestor de cultura, los conocimientos y vinculación que circunscriben el quehacer social, buscando alcanzar el mayor número de visitantes posible, que sean impresionados con la esencia de la institución, con recursos accesibles (talleres, conferencias, exhibiciones, áreas educativas, amenidades, muestras) que coadyuven al anclaje de diferentes propuestas como un recurso de educación no formal.

Crear momentos especiales de comprensión fácil adecuados a amplias lecturas para el público de gran variedad de pensamiento, necesidades y expectativas. El museo ya no puede ser solamente la institución tradicional que conserve, exhiba y colecciona objetos, sacralizados o no por la cultura que representa, sino que debe tomar la iniciativa de compartir la cultura con metas más

reales, participativas y necesarias, bajo este sistema de difusión, y que debe ser organizado por segmentos de especialización y preferencia en cuanto a contenidos. Narrando metáforas que den fluidez experimental y una provocación invitadora a

pertenecer a este ambiente del cual se propone retirar el silencio sacralizante, estimulando el ruido enriquecedor y fluctuante, con el propósito de influir en la amplia gama homogénea de público presente o potencial, que sea enriquecedor (Valdés 1999: 78), que no tema comentar, preguntar o finalmente pensar su propia experiencia de aprehensión

Porque en la medida en que se vislumbren planes futuros de incursión dentro del núcleo de la sociedad proponiéndole el uso de su tiempo libre en los museos, a la sociedad como una actividad a elegir, será más real y acorde con las necesidades del ámbito de influencia y aceptación que buscan estas instituciones en los habitantes de dicho contexto que se encuentran saturados de múltiples propuestas de "divertimiento". De esta manera el museo alcanzará el nivel de potencia institucional cultural con múltiples coberturas que atraviesan el cuerpo y mente del visitante en una constante construcción y aprehensión de referentes identitarios (Alderoqui 2011: 60-63)

Formalizar dentro del museo el término educación permanente con la visión puesta en el público general no solo el ámbito infantil, también en los adultos, reiterando que los montajes sean claros, estéticos, interesantes, de gran comprensión, se debe buscar la calidad en el aprendizaje, para que sean enseñados inadvertidamente porque les puede resultar chocante debido al margen de decisiones o voluntad que maneja el visitante. ¿Voy al museo o no?, podría denominarse como educación informal, siempre y cuando no se pierda la visión de incluir este propósito como meta de progreso dentro de sus programas, que al tener como objetivo de origen el compartir, mostrar, y preservar su acervo cultural siempre encaminados a promover la búsqueda del bien y realización del individuo, dentro del proceso de significación e identidad comunitaria, como vínculo de unión, respeto a sus valores y principios.

Este proceso preferentemente permanente, permitirá la evolución del público conjuntamente con la institución, que deberá esforzarse en programar, conocer y satisfacer las necesidades de los visitantes, en un proceso de retroalimentación constante, que valide su permanencia dentro del marco cultural urbano, el museo y su territorio de influencia transmitiendo la cultura con deleite, expectación y contenidos estimulantes; con información que le permita identificarse y por lo tanto unirse a sus proyectos expositivos presentes y futuros.

La creación de una relación social educativa en este proceso cultural marcará un momento importante en la vida del ciudadano común, que de pasar de largo frente al museo, puede reconocer su edificio en una costumbre favorable a su desarrollo personal. Así perfilará a la institución de su localidad como "una organización dinámica y multicultural a favor de la educación permanente dentro de la sociedad" (Pastor, 2004: 44).

El tema de educación cultural no debe ser tomado como un paquete de conocimientos diversos relacionados con el arte, sino que se debe tomar en cuenta las apropiaciones personales de su entramado social, lo que el individuo recibe a

través de ellas conocer y discernir su lugar en el paisaje urbano de manera que despierte su capacidad sintetizadora y se reconozca dentro.

Al integrar las diferentes aportaciones que confluyen en el aprendizaje del visitante, apoyen y soporten su bagaje cultural (literatura, cine, etc.) que conforma el total de su personalidad y sus preferencias. Cuando este individuo rechaza los mensajes sin haber tenido contacto con los museos y sus propuestas de exhibición, estamos ante una circunstancia de bloqueo que el museo debe salvar, buscando historias y relaciones comunitarias que sensibilicen y agraden al público potencial, en este caso a su asistencia al ámbito del museo.

Bourdieu (1972) comenta que la cultura no es como esferas independientes de la experiencia social sino que es un cúmulo de interacciones dinámicas de influencia, que puede tener su origen en las propuestas artísticas de los artistas que a su vez están inmersos en ellas.

El presente siglo es un universo de posibilidades artísticas reales o no; reales cuando resisten la crítica, tiempo y mercado, o no, que se refiere a las manifestaciones artísticas de corta vida que no alcanzan el estatus universal que sacraliza corrientes artísticas o escuelas que permanecen en la memoria, de las cuales tenemos como ejemplo Pictoplasma, su constante producción y representación no permite fijar obras en específico, sino sus imágenes cambiantes.

Por lo tanto estos contactos con la idea Pictoplasma marcan un referente etario, social y cultural, que en ocasiones puede ser considerado como una barrera de diferentes niveles de conducta, y se mencionan los más obvios: no la visito porque no me gusta; o ¿no sé qué es eso?. En ese instante de análisis el museo, se encuentra frente a decisiones importantes de retroalimentación e información, a fin de implementar directrices que creen nuevos encuentros (con la obra) con otra mirada más informada y por consiguiente con menos rechazo.

Debido a esto, las interpretaciones personales del individuo actual son producto de una hibridación, que se gesta a partir de los valores morales, sociales, familiares del entorno en el que vive, y la globalización actual que lanza ideas, marcas, iconos, modas, que se mezclan con su acervo.

En numerosas ocasiones estos conocimientos carecen de un origen específico, las personas lo toman por verdad o real debido a la supuesta firma de origen “lo dijo...” o “lo hizo...” el aceleramiento moderno tanto de los hechos como la información verás de los mismos no da tiempo para que el ciudadano de a pie, se tome el trabajo de razonarlo y elegir en base a su experiencia y conocimiento.

Aceptar la ideología del público circunscrito al territorio donde se encuentra el museo, proporcionando un contacto amable, claro y directo en su presentación institucional, frente a la sociedad crean una situación incontrolable de comunicación, se considera entonces que se debe manejar una retroalimentación más cercana a los asistentes a museos que permita identificar sus marcas personales ancladas a su contexto personal regional que siempre serán los distintivos propios de una comunicación masiva, no para controlar decisiones, sino para influir en las percepciones con información que los interrelacione al museo y sus diversos contenidos, que amplíen y mejoren su patrimonio tradicional, sin menoscabo de sus hábitos.

En este sentido el facilitar el progreso del individuo ponderando el conjunto de valores espirituales, morales, emocionales, que conforman su identidad, fortaleciéndolos con información real y continua que refuercen su identidad, como parte del derecho humano fundamental de preservar sus principios y enriquecerlos. No es un trabajo insólito, pues forma parte del museo a partir de su gestión, ¿quién será mi público?, ¿cómo lo convoco?, ¿qué les interesa?.

La sociedad construye el contexto en el que existen los museos, por lo tanto esta sinergia debe ser productiva, se debe conocer su evolución, no manipularla, se debe convocar, mas nunca se verán afluencias correspondientes al marco poblacional si no se identifica el público potencial bajo una mirada transcultural, correspondiendo a los cambiantes flujos de preferencia simbólica, más abierto al conocimiento de la progresión poblacional, añadiendo los perfiles territoriales a la etapa histórico-cultural-político-económico que se está viviendo (Hernandez F. 1998, p. 69), se puede caer en el hermetismo hegemónico.

Los creadores de historias y universos (curadores) abren la mente y el abanico de oportunidades culturales deben ser el vehículo extraoficial que contrarreste la rudeza predominante en este tiempo, el ser humano cuenta con una gran capacidad de adaptación. El cambio propiciara una oportunidad al profesional de museos de llenar los huecos integradores de personalidad con información coherente y humana, no se pueden verter nuevos conocimientos en una mente saturada de radicalismos, violencia, prejuicios.

Son necesarias acciones encaminadas a bloquear y reconstruir los prototipos prefabricados que los medios de comunicación posicionan, además de otorgarles la capacidad de discernimiento como instrumentos de criterio para elevar sus capacidades de elección. Será entonces cuando se estará en camino a lograr las metas educativas propuestas por el museo, como metas deseadas para el progreso integral del individuo (Calar, 2007).

La cultura contemporánea es una gran marea saturada de mensajes, tendencias, prototipos, historias urbanas, que muta constantemente, no todas las veces para mejor, pero sí de una forma atrayente, que cautiva y se cimenta en el imaginario colectivo, provocando reconvenciones que en ocasiones son el motivo

por el que se alejan a los públicos (Hernandez 1998: 155).

En este punto se quisiera hacer una observación, añadido a los cambios sociales predominantes, se invita a los museos en cuestión, a efectuar con disciplina, la catalogación los cambios y opiniones que el público porta, el motivo es que si no "conoces al visitante" como reconocerás sus expectativas de aprehensión, este hecho es el punto de relación, primordial para los museos modernos, los tiempos y mecanismos de adquisición de públicos, merecen acciones congruentes que alejen el sistema, "mira lo que te muestro" y acéptalo.

Hoy por hoy el museo tiene un balance tan frágil en cuanto a sustentabilidad que es importante revisar ejemplos tan vistos como el museo MOMA de la Cd. de New York, que apostó por conocer, educar e invitar a su público a sentirse en casa, que hoy el territorio de convocatoria a sus instalaciones es el mundo, añadiendo a su propuesta de acervo cultural en el corazón de Manhattan un nuevo capítulo a través de MOMA PS1 en el Queens, no es un ejemplo no solo presentado por su éxito, sino por afán que mostraron al posicionarse en el corazón de una ciudad saturada de competencia, no solo museal, de todo tipo, y además convertirse en un referente urbano, del que el turista hace uso para conocer el devenir cultural de la Gran Manzana.

Esto nos muestra que todo aquello que se invierte en una gestión más eficiente, reditúa, no sólo en afluencia a la taquilla, sino con el nivel de satisfacción y placer que el visitante recibe, es necesario reconocer que Latinoamérica tiene su acervo patrimonial muy claro al implementar estrategias que orientan sus esfuerzos al apostar por el inagotable acervo histórico con que se cuenta, mismo que profundiza en las historias nacional, fortaleciendo el perfil identitario y atrayendo al público de visitantes extranjeros, es el hecho de hacer lo mejor en cuanto a decisiones expositivas para el óptimo desarrollo de la institución museal y su público. (Lord y Lord 1998).

La promoción clara y explicada de los esfuerzos museísticos, que penetren con un mensaje transparente y abierto hacia la comunidad, es aquí donde se cimienta el territorio cultural del museo en cuestión en diferentes grados: ¿quién transita por mi localización geográfica?, ¿quiénes llegaron a ella?, ¿cómo conocen del museo?, ¿prensa?, ¿TV?, ¿medios electrónicos?, ¿redes sociales?, ¿es mi público fiel o transitorio?, ¿renuente?, ¿cautivo?.

Toda información se vuelve viral dentro del entramado social en todos los niveles, es común dentro de nuestros núcleos de convivencia compartir las experiencias recibidas tanto las acertadas, como las que dejaron un mal sabor, el deseo de satisfacción en el ser humano es natural, y eso significa que se puede rescatar, si la generación joven aún es una posibilidad futura que puede ser atraída al seno de este campo cultural, pero ¿están los museos preparados para recibirlos y no desilusionarlos?, lo óptimo sería que las preguntas que se haga la gestión del

museo, sean de beneficio en el trabajo de planeación, de muestras y curaduría que se realice en diferentes niveles culturales y educativos que estimulen la afluencia de un abanico de variados enfoques sociales. Que a su vez permita vencer las resistencias y rechazos existentes (Bourdieu, 2011: 49).

Una de las más nobles características de los contenidos de museos es la reinención. Si tomamos un gran museo de una gran metrópoli se dirá: tienen mucho de que echar mano; pero un museo municipal puede crear y reintegrar historias que toque los referentes comunitarios de cierto grupo en el entramado social, es necesario no en la comodidad de la zona segura de una museografía diseñada hace 20, 40, 100 años, el mundo ha cambiado en 5 años y el disgusto por una mala experiencia permanecerá en el referente colectivo, no se debe amoldar al público a tu saber, sino conocer que es lo que el público requiere y mejorarlo, proporcionando una justificación al tiempo y dinero de ocio invertido en esta actividad.

Buscar experiencias nuevas constantemente es una de las preferencias naturales del ser humano, esto da un punto a favor de los museos que son el semillero de experiencias. Dentro de su edificio se gestan propuestas educativas y culturales constantemente. Ahora entonces: propongan historias con sentido que convoquen, seduzcan, y liberen las trabas con que se hace la visita al museo, no por más sofisticado, sino como una conversación honesta y cercana, que provoque el compromiso en el visitante de participar con toda su humanidad, su cuerpo, su inteligencia, su mente, que encuentre una zona de confort que no le pone a prueba, como si estuviera de visita en su lugar "favorito" ese en el que se encuentra con sus iguales, en una celebración del alma. Orientándolo a "aprender haciendo". (Dewey, 1989).

El lenguaje es lo que será el denominador común para las preguntas anteriores, que las palabras evoquen cosas, circunstancias, historias, que unan e identifiquen conveniencias, deseos de emulación, descubran analogías y despierten simpatía y deseo de repetir la experiencia vivida en el museo. (Andion 2014: 25)

Dado que las visitas al museo son tomadas a través de una decisión personal y requieren planeación, entonces propongamos experiencias fluidas (Alderoqui y Perderson, 2011) que no les hagan sentir en una carrera de obstáculos, sino que reten su inteligencia y les muestren como sus capacidades cognitivas están a la altura de la situación, el museo entonces tendrá una oportunidad no solo de tocar la vida de este visitante, sino que podrá desplegar sus capacidades tecnológicas, museográficas y de lenguaje para crear un instante integrador y de apertura sensible. "Que no tenga miedo sentir, lo que sea" (p.62-64). Una experiencia digna de ser repetida.

Para que estas propuestas lleguen al público, es de suma importancia que el sistema de comunicación social dentro y fuera del Museo (Hernández, 2011), lo

presente tal y como es, sin maquillaje, ponderando sus virtudes, y explicando sus exposiciones sin comprometer el asombro del primer encuentro con la obra.

El museo hoy debe tomarse como un constructor de intelecto, además de un elemento cultural, que muestra discursos a través de una instancia superior, presentada por institución-discurso-relato, esta relación denominada hibridación que se da por las relaciones políticas, académicas, culturales.

La interpretación de esta triada de influencia en ocasiones se trasluce en las muestras de museos temáticos como lo son los de historia, pero con un poco de esfuerzo el apoyo y provocación que se le añada al tema en diferentes épocas de celebración, abrirá un campo de discusión y credibilidad de la institución hacia la comunidad, con el interés de mostrar la flexibilidad y respeto que se tiene sobre ese conocimiento ancestral y unificador que es la patria, con todo esto se desea demostrar que no por ser temas oficiales no existe campo para la representación objetiva (historia oficial), así como el deseo de mostrar los diferentes aspectos que ofrece una historia re documentada, ampliada, y cercana, a los ciudadanos y visitantes extranjeros, que en el caso de ámbito de Latinoamérica contamos con coincidencias e intereses político-sociales en abundancia, que unifican y hermanan historias.

Esto es lo que los oficiales comisarios al determinar que se mostrará, articularán en un relato representado por medio del acervo del organismo en cuestión, y se reitera el conceder y respetar la vocación comunicadora que deberá estar al servicio del público, como un vehículo de apropiación a través de este discurso, pero: ¿será claro, generoso, incluyente o provocador?, ¿tendrá la fuerza del compartir poder del conocimiento?

Una información clara e invitadora que dé información satisfactoria a su curiosidad, use, y convoque a su percepción, y si no hay integración, desde el momento en que se planea una actividad ya está desarticulada, se debe crear un aparato informativo eficaz, partiendo en cadena descendente hacia afuera del edificio. Que los medios de comunicación sean aliados y no detractores del trabajo museal, actuando como el eslabón que selecciona y convoca al público, pues determina el número de visitantes que confluyan a su disfrute. Es importante no crear niveles de aspecto especializado de cara a la sociedad, debido a que aparentara grados de dificultad de comprensión del contenido expositivo que desaliente a los menos versados.

Tenemos como ejemplo exposiciones altamente mediatizadas que desde antes de su apertura crearon expectativa y deseos de constatación, breves ejemplos: Pixar, Pictoplasma, Las Momias de Guanajuato, México Esplendores de XXX Siglos. (Cd. de Monterrey, N.L., Mx), que debido a un amplio aparato publicitario, aunado a información clara de acuerdo al segmento poblacional elegido convocó con gran éxito a una amplia gama de la sociedad de Nuevo León, cubriendo a gran territorio geográfico más allá del área

Metropolitana de la Ciudad de Monterrey. Satisficieron las expectativas, y el público o meta fue rebasado a otros ámbitos etarios sociales y culturales.

Esta relación museo-medios masivos de comunicación debe darse en un ámbito dialógico de co-partición de referentes, ciertamente un buen aparato publicitario puede dar el empuje necesario al problema de asistencia al museo, no obstante cuando el despegue de la presentación cubra los tiempos de recuperación dejara de tener la institución la notoriedad adquirida a golpe de un hecho inusual como lo es una exhibición mediática. Este momento de éxito debe ser capitalizado, a favor del museo, explorando posibilidades de complementación de ideas y contenidos que capten un nuevo público cautivo a su institución.

Los medios de comunicación son vehículos integradores entre el museo y el público, ¿pero cómo lograrlo? Existen temas dentro de las instituciones que son tratados con severa discreción, que poseen, como lo cuidan, porque no está en muestra, o porque se muestra y son tratados como secreto de estado, estamos en una era en que la red no guarda secretos. Toda información en algún momento es publicada, y pasa a ser de conocimiento universal, este hecho se origina por la curiosidad del individuo y su deseo de descubrir, esto puede influir en la comunicación de los contenidos museales no coartada, la publicación masiva de información sobre el museo y su labor, en ocasiones es presentada como si fuera apta solo para personas con un alto nivel educativo, intelectual y cultural creando una sensación de gran especialización, que las visitas a museos poseen como ya se ha comentado anteriormente cierto grado de compromiso, en este caso se mostrará al museo accesible, sencillo, cordial, a su alcance y satisfacción.

Por lo tanto debemos ser congruentes y dar aquella información amplia y precisa que el escritor de la fuente de información cultural necesita conocer para transformarlo en un mensaje fácil de digerir que el lector o receptor, conozca y sienta que el está incluido en el mensaje y no es tecnología nuclear, de alto riesgo y secreta, el museo existe para conservar, mostrar, educar, pero también con un nivel muy justo de placer de reconocimiento dentro de la historia, que de todos modos pertenecemos y participamos de ella (Hernández 1998).

No se recomienda monopolizar el conocimiento como un coto de poder, "solo nosotros sabemos de qué hablamos", pues se caería en los antiguos hábitos de control y manipulación, el acervo cultural de una nación es posesión de sus ciudadanos, por qué no mostrar el rostro al natural de una pieza, que será sujeto a trabajo especializado, que con los cuidados necesarios, transformará al objeto en algo especial de gran contenido, la mirada sobre este será diferente, debido a que el visitante comprenderá su valor y lo que se invierte para protegerlo, entonces se podría despertar un compromiso y respeto del ciudadano, protección y conservación que se propone en la definición de ICOM (1976).

El valor a los contenidos expositivos nace del conocimiento, de la historia de la interpretaciones que las instituciones museales se esfuerzan por crear, y como crearlas sobre una atalaya, la cercanía y el acto relacional comunicativo, con el público le dará una ventana de exposición al mundo real, desarrollando interrelaciones sanas, en el acontecer social en donde se encuentra. Ya sea porque representa a su cultura, a su trasfondo familias, o una de sus preferencias personales, es entonces posible crear puentes de interrelación entre el museo y el entorno social en el que se encuentra anclado, ese hecho mínimo que provoca el placer del conocimiento o reconocimiento, es el inicio de una relación de amor por el placer de sentir una expectativa satisfecha, en ese lugar (el Museo) donde el visitante menos esperaba encontrar.

La atención que el museo ponga en su sistema de comunicación, tanto interno como de cara al sistema social en el que está inmerso, será la imagen que de él tenga el público. No se puede convocar a sus propuestas si se maneja falta de información dentro del museo o de personal que apoye sus intereses y metas.

Esta relación simbiótica fundamentará todas las acciones posteriores que el museo ofrezca, que podrán ser atendidas sin desconfianza y con conocimiento de causa, no se trata de dar una cara hacia el exterior cuando en su interior se encuentra un sistema poco participativo y excluyente.

En este punto es determinante que cada elemento del personal conozca y acepte su función, no sólo su obligación laboral, su desempeño de servicio público, aún cuando no sea un organismo gubernamental, cada uno de ellos coadyuva al hecho enriquecedor y educativo de los visitantes. Dentro de la organización administrativa hay jerarquías que se igualan al estar dentro de las áreas de exhibición y servicio, ese rostro consciente de la importancia de su producto final.

La sala es responsabilidad de todos. Nada desanima más que una actitud altanera, hermética o condescendiente, todos deberán sentirse incluidos, convocados y bienvenidos (Alderoqui 2011). Tanto el personal, como parte fundamental en la puesta de la muestra, como el público al ser recibido con una recepción amable informada, y tolerante que como en un acto de magia descubra al visitante los tesoros preparados para él, no es una evocación romántica la que se presentado, se habla literalmente que el contenido total del acervo propiedad o préstamo de la exposición debe ser tratado y presentado como una joya.

Que las personas apreciarán en un ambiente limpio, receptivo, adecuado, y perfectamente informado, la muestra de arte colonial latinoamericano específicamente del Caribe, mostrada en el Museo de la ciudad de Nueva York (2015), incluía en su ficha de sala el lugar que se apreciaba dentro de la pintura en qué tiempo, y la intención posible del artista, este hecho bajo observación empírica, despertó gran curiosidad en los visitantes que se invitaban a reconocer, descubrir, y comunicar sus propias percepciones, fue notable la conducta relajada y receptiva que demostró este trabajo, sin perder los límites propios de la obra y sin relajación

de conducta solo un ir y venir dentro de su sala descubriendo la historia de la esclavitud en el siglo XVII, reconstruida por artistas de los siglos XIX y XX.

De esta manera el público percibirá que es esperado y deseado, que su presencia provocará cambios en los dos ámbitos, no solamente en las percepciones del visitante, sino también en los resultados de la invitación, el número de visitantes será por tanto un indicativo del nivel de influencia del museo y que lo estará sustentando de cara a la sociedad en la que se encuentra anclado.

El ambiente que se prepara, para recibir al visitante, la participación del personal de atención al público, así como las provisiones propias referentes al disfrute de las exposiciones deberán ser puntuales y hechas con cortesía y buen ánimo, puede que esto no sea descubrir el hilo negro de la falta de visitantes a los museos y que en México alcanza cifras considerables.

Es común el desliz de un mal trato o una falsa apreciación de las circunstancias que provoquen un desencanto en una primera impresión, percibido desde el punto de vista del visitante, se hará mucho hincapié en ello, la línea de influencia del visitante es responsabilidad de todos en el museo.

Se hará mención como un ejemplo de compromiso, "el Museo Franz Mayer, de la Ciudad de México: que en su contenido muestra arte decorativo y diseño, en el tránsito de una sala a otra exponían un espejo con un marco de gran tamaño de color plateado, y un niño en el proceso de hacer tarea le pregunta a su mamá; ¿ese espejo grande es de plata?; la madre comenta: "la tarjeta no lo dice sólo plateado". Se acerca el guardia de sala y les comenta "es un espejo de hoja de plata bruñida del siglo XVI cuya alma o soporte es de caoba tabasqueña", y dicho a nivel del rostro del niño, para posteriormente mostrar la ficha en data para escanear, y les comenta así será fácil de recordar.

Por otra parte, además de lo antes dicho, se ha de considerar, trátase del tema que sea, que el museo deberá emplear a fondo las herramientas que ponderen las cualidades del acervo a exponer "no a los términos técnicos en clave", pues el exceso de síntesis, en lugar de conceptualizar, romperá con la agilidad y fluidez de la visita, el visitante no debe sentirse a prueba, que la mirada sea su intérprete y enlace en el momento del encuentro con el objeto Usar tácticas precisas que funcionen a diferentes niveles de metalenguaje considerando las habilidades y percepciones del público, que aunque no lo reconozca quiere que lo sorprendan con algo insólito y bello.

Este ejercicio de hacer, decir y mostrar un nuevo universo, con metáforas al tema, desplazarán y re configurarán las pre-existentes o, en el mejor de los casos, emergerán nuevas historias, más fuertes, reales y constructivas que sean útiles para cumplir con estímulos que incidan en la participación, despertando la sensibilidad creativa del público así como un ciclo comunicativo completo, que

puntualice el final con una adecuada retroalimentación, que no le diga al visitante un “adiós”, sino un “hasta pronto”.

Ciertamente que hay diferentes propuestas que no incluyen este tipo lógico de disfrute total pero al contar con la información adecuada y necesaria, así como con un buen aparato documental que sacie la curiosidad, el nivel de participación, aun cuando sea leve, permitirá una apropiación con sentido y congruente de altos significantes de lo propuesto y exhibido (Hernandez, 2001: 67-69).

La temática social es el escape de la realidad y la adrenalina a tope es lo que se estila en estos momentos, toda acción conservadora de procesos históricos es desdeñada, no se desea arrastrar ningún tipo de pasado, es el aquí y ahora, el acelere urbano no da momento a la reflexión, se elige el consumismo, activismo y diversión, el núcleo de la sociedad está en crisis, las nuevas generaciones crean sus propios grupos urbanos de interacción y pertenencia creando sus propias reglas.

Es en este ámbito que el museo debe lograr sus metas y tomar su nicho de influencia no compitiendo, sino proponiendo, resolviendo, e innovando a todas luces para no pasar desapercibido, el ser humano necesita fuentes y momentos de introspección que le permitan retomar directrices y madurar la inteligencia emocional de su público bajo sus propuestas de tal forma que la liberación de tensiones del ajetreo diario encuentre una zona de confort en el espacio ofrecido por el museo.

El caso común en México según datos oficiales (INEGI 2012) los visitantes de museos no invierten más de dos horas en la "visita", al museo en general. Esto se puede cambiar, cada organismo museal tiene sus fortalezas y sus debilidades en su planta pero, cuando no se cuenta con un edificio hecho ex profeso para este propósito se echa mano de lo básico para dar el nivel de importancia a aquello que nos importa en ese momento. ¿Qué se debe colocar en primer lugar?, el museo que se haga esta pregunta deberá tener solucionado, el resto de requerimientos (equipo, logística, mensaje, ambiente, edificio, etc.), unos ajustes espaciales pueden ser hacer la diferencia entre un museo frío e inagotable, y uno que desea otorgar un espacio de reflexión y confort a sus visitantes.

Y para ser específicos sobre esta investigación, respecto de museología y práctica de museos, este acto se relaciona en un propósito de transformación e interdisciplinariedad, que no cierre puertas interdepartamentales, cada especialidad cuenta con una experiencia y visión dentro de su trabajo que aportan y aclaran sobre los planes propuestos por el área de museología, en este proceso se practicará la transversalidad de ideas para el mejor desarrollo de la muestra.

Se deben alejar las actitudes institucionalizadas apoyadas y emitidas por una sola voz de mando, el trabajo y desarrollo de las futuras presentaciones, en el caso de una narración de acervo cultural, buscará refrendar, transformar y responder a las

necesidades actuales de su contexto social.(Alonso, 2011: 43).

En el caso de los museos de arte moderno, su meta será actualizar y mantener un aparato de información (educación) continúa que descubra los interiores del arte contemporáneo, haciendo esfuerzos complementarios, bajo metas reales y alcanzables, proponiéndose establecer canales de retro alimentación fidedignos a manera de referente, que arroje datos que orienten sobre los referentes de la memoria colectiva que contiene su personaje principal, el visitante que desde esta denominación se está dando un estatus con vigencia.

Para que el visitante se convierta en público cautivo se necesitan ciertos elementos, que se denominan de costumbre y percepción, estos pueden ser desarrollados, en el momento del primer contacto y el resultado es una experiencia enriquecedora y evocativa, se debe considerar a la museología dominante como cosa del pasado, que ha perdido su centro y razón de ser en sí misma (Alonso 1999).

Esta debe ser tomada como un hecho histórico y sin precedentes que, democratice el acceso a los contenidos expositivos, alejando las sombras sacralizadoras, que alejan al público por falta de conexión y aprobación, por parte del museo y de él mismo, los museos modernos deberán optimizar sus historias, narraciones y metáforas, en aras a la confluencia intelectual y participativa de la sociedad dentro de sus ambientes expositivos.

En el ámbito de la sustentabilidad, la búsqueda de recursos deberá, estar encaminados dentro de el mismo edificio en la medida de sus posibilidades, acto de manutención que le dará más libertad de decisiones dentro de las políticas del propio museo pero mayor apertura en la reinversión de su patrimonio o colección en sintonía con los intereses y sitios comunes en su entorno, afianzados por las experiencias pasadas, con un interés legítimo por la población adscrita dentro de su territorio, enriqueciendo la memoria colectiva de su contexto. (Eidelman, Robustas, Goldstein: 39-41)

Los organismos culturales en general están enfrentando grandes cambios sociales, debido a la libre competencia de uso, del tiempo de ocio no se debe dejar a la ligera ,si los adultos son una generación ausente (40-60 años) el museo debe ganar territorio con las nuevas generaciones, a base de respeto y congruencia ,evitando los infantilismos, son seres humanos en formación y si en los jóvenes se desea público entendido y comprometido, se considera este el momento perfecto de sentar las bases de un patrimonio humano que refleje y sea portador de su propia cultura, que viva de acuerdo a su propia identidad, y que conozca y respete las del resto del mundo, con gentileza y tolerancia.

No se debe olvidar que las aportaciones de percepción que el museo muestra son oportunidades de educación y crecimiento, cada encuentro con los contenidos debe estar permeado de una comunicación que promueva crecimiento, habilidades, y educación, esta palabra tan evadida y juzgada, por el temor a despertar rechazo, es importante que aún de manera informal, se tenga la conciencia que el museo educa, porque entonces se enfrentará a hechos sin provecho ni beneficio, y ese momento de decisión, para invertir tiempo libre y la planeación económica, más la renuncia a otras cosas por esta experiencia, es seguro que no se vuelve a repetir. Se estará perdiendo no sólo a ese visitante, sino también al público potencial que órbita en su entramado social, sus relaciones laborales, sociales, familiares, que resultaran incluidos por la opinión que del museo obtenga ese visitante, que pudo ser público cautivo con todo su cohorte de conexiones establecidas en el entramado social al que pertenece. (Alonso: 23-25).

El ser humano se encuentra a su manera buscando conocimiento, pero un conocimiento benevolente y lleno de buenas noticias e intenciones que sea el paliativo y consuelo al acelerar cotidiano, pero con significado, que no sea considerado opresor o aburrido, sin restricciones para la crítica social, que genere denuncia y rechazo a las relaciones de presión laboral que se generan en el actual ámbito civil desarrollando sus capacidades para encontrar un sentimiento liberador, de reconocimiento y poder que por medio del conocimiento pueden adquirir.

El museo de arte, en todos los aspectos: histórico, estético, anecdótico, y de producción es de un contenido masivo y universal. Por esto, al elegir una muestra, analicemos que es lo que la expectación dentro de nuestra sociedad aceptará, recibirá y aprenderá.

Es de gran importancia compaginar en unanimidad la vida que fluye fuera del museo y el ámbito que le recibirá al público dentro del mismo. Que no sea un choque cultural, que sea un recibimiento inmersivo que sorprenda, deleite y conmueva de tal forma que el visitante a partir de su asistencia al museo sea una experiencia total que lo aleje de conflictos individuales, y le sumerja en un nuevo ámbito del cual puede tomar y hacer nuevos instrumentos de vida.

De esta forma el museólogo será el motor y filtro que lleve adelante la gran empresa de formar un museo moderno, vigente, y abierto de ideas y puertas que reciban con seguridad y complacencia a los visitantes, mismos que ese día pueden descubrir un nuevo universo de vida y satisfacción al conectarse, con sencillez y seguridad a un organismo, avalado por sus ideas, refrendados de sus simbolismo su más profundos, reafirmados y educador de su imaginario, que le mostrará paso a paso cómo descubrir todos los hilos del medio cultural-social-económico-político en el que subsiste.(Alonso 1999:17-26).

¿Quién es?, ¿Cómo es?, ¿Dónde estamos?, ¿Hacia dónde vamos?, no son solo las preguntas que se hace el visitante son preguntas que también el museo se debe contestar constantemente, para estar seguro que está siendo motor de cambio y progreso para el contexto social al que está anclado.

Este será el momento en que bajo la seguridad de contener preguntas pero también respuestas, el museo, ese edificio imponente no sólo por su arquitectura, sino por sus contenidos elevados y lejanos, se convertirá en la casa de todos aquellos que logren sortear las barreras culturales, de identidad y prejuicios familiares (que los hay) para entrar con paso firme a un nuevo juego de edificación cultural y educativa, que trascienda en la mejoría personal del ciudadano común, que sepa dónde encontrar respuesta y nuevas concepciones para el mejoramiento de su vida personal, familiar y de convivencia social.

Existe gran cantidad de sistemas de gestión museística, teorías contemporáneas que soporten eficazmente cada caso y herramientas de que echar mano para desarrollar dignamente el papel de promotor de educación y cultura que la sociedad necesita y cada museo a la medida de su capacidad económica podrá superarlas, con el profesionalismo de su staff, que en un esfuerzo conjunto muestren una mediación cultural del conocimiento humano, así como los más importantes logros creativos que se puedan observar, para mostrar al mundo la riqueza creativa y patrimonial de nuestras sociedades latinoamericanas. (Valdez 1999: 108)

Bibliografía

- ALDEROQUI, S. Y PERDERSOLI, C. (2011). *La Educación en los Museos: De los Objetos a los Visitantes*. Argentina: Ediciones Paidós. (60, 62,125)
- ALONSO, Fernández Luis (1999). *Museología y Museografía*. Barcelona: Ediciones del Serbal (17, 28)
- ALONSO, Hernández Norma Edith (2011). Un museo para todos: *El Diseño museográfico en función de los visitantes*. México: Facultad de Estudios Superiores Aragón. (43)
- ANDION, Gamboa Eduardo (coordinador (2011), *Dispositivos en tránsito: disposiciones y potencialidades en comunidades de creación*. México: Ed. Centro Nacional de las Artes.
- CALAF. R., FONTAL, O., VALLE, E. (2007). Museos de Arte y Educación: *Construir Patrimonios desde la Diversidad*. Guijón, España: Editorial TREA.
- EIDELMAN Jacqueline, ROUSTAN Melanie, GOLDSTEIN Bernadette (2013). El museo y sus públicos: *El visitante tiene la palabra*. Barcelona: Editorial Ariel. (39, 41)

- HERNÁNDEZ H. Francisca. (2006). *Planteamientos teóricos de la museología*. España: Editorial TREA.
- KURNITZKY, H. (2012). *Museos en la Sociedad del Olvido*. México: CONACULTA.
- LORD BARRY, LORD GAIL DEXTER (1998) Barcelona: Editorial Ariel.
- MARTÍN DE ARGILA (2006). *La otra Historia del Arte: Heterodoxos, raros y olvidados*. Madrid, España: Fundación MAPFRE. (10-11)
- PASTOR, M. I. (2004). *Pedagogía Museística: Nuevas Perspectivas y Tendencias Actuales*. Barcelona: Editorial Ariel.
- VALDEZ, C. (1999). *La Difusión Cultural en el Museo: Servicios Destinados al Gran Público*. España: Editorial TREA.

REPRESENTACIONES TEÓRICAS DEL MUSEO: ENTRE LA DISTINCIÓN Y LA INCLUSIÓN

Mtra. Scarlet Rocío Galindo Monteagudo¹

Universidad Iberoamericana

Contacto: scarlet.galindo@gmail.com

Resumen: El siguiente ensayo tiene como objetivo general mostrar el vasto panorama que ha abarcado en la discusión museológica la utilización de conceptos sociológicos, para poder realizar una de las más importantes labores del museo actual, la inclusión social de diversos tipos de público. Primeramente analizaremos la definición del binomio inclusión y exclusión, para posteriormente hablar de cómo el museo intenta cubrir todas las dimensiones que harán posible la inclusión social dentro de él, las cuales son: político-ideológica, epistemológica, pedagógica e institucional, a partir de representaciones teóricas y conceptos sociológicos.

Abstract: This essay show how the museum studies use sociological concepts to achieve one of the most important goals of today's museums, namely the social inclusion of diverse kind of public. To start this text we present definition of the conceptual dichotomy: inclusion and exclusion, then we analyse how the museum tries to cover all the dimensions that enable social inclusion, which are: political-ideological, epistemological, pedagogical and the institutional, from theoretical representations and sociological concepts.

Resumo: O seguinte artigo tem como objetivo geral mostrar o vasto panorama existente na discussão museológica acerca do uso de conceitos sociológicos para a realização de um dos trabalhos mais importantes no museu atual: a inclusão social de diversos tipos de públicos. Primeiramente, analisaremos a definição do binômio inclusão e exclusão para, posteriormente, discutir sobre como o museu tenta abranger todas as dimensões que tornarão possível a inclusão social dentro dele, as quais são: político-ideológica, epistemológica, pedagógica e institucional, a partir de representações teóricas e conceitos sociológicos.

Palabras-Clave: Inclusión, Exclusión, Distinción, Dimensión Epistemológica, Dimensión Político-ideológica, Dimensión Pedagógica, Dimensión Institucional, Representación Teórica, Conceptos Sociológicos.

1. Introducción

La investigación museológica ha pensado que lo social está implícito en los espacios museísticos, quizá porque el museo moderno volvió públicas colecciones privadas; o porque ha servido para educar de manera informal al espectador y ha

¹ Estudiante del Doctorado en Ciencias Sociales y Políticas.

apoyado a la construcción de identidad nacional.

Según la definición de George Henri Riviére:

La museología es una ciencia aplicada, la ciencia del museo. Estudia su historia y su rol en la sociedad; las formas específicas de investigación y de conservación física, de presentación, de animación y de difusión; de organización y de funcionamiento; de arquitectura nueva o musealizada; los sitios recibidos o elegidos; la tipología; la deontología (Desvallées, A. & Mairesse, F., 2010, p. 57).

La bióloga y museóloga Ilse Jahn también la define como “una ciencia interdisciplinaria, ya que aborda la historia, las ciencias, pero también las matemáticas, la sociología o la pedagogía del museo” (Jahn I., 1981, pp. 39-39).

En el presente texto se analiza el rol social del museo desde conceptos sociológicos y el cómo han sido utilizados para llevar a cabo la inclusión de diversos tipos de público en estos espacios culturales. Para comenzar diremos que son pocos los estudios que recuperan los conceptos viajeros (Bal, 2002) de la sociología que tanto han servido a una ciencia híbrida y en construcción como es la museología. Uno de ellos es el capítulo titulado “Sociology and the Social Aspects of Museums” de Gordon Fyfe, que se encuentra dentro del texto *A Companion on Museum Studies* del 2006 y que aborda al museo desde diversos aspectos: como espacio cultural en el que se materializa y visualiza el conocimiento; como una institución crítica de la sociedad; como un espacio donde observar los hechos sociales: tales como el coleccionismo y la presentación de la ideología dominante; y finalmente como agencias de investigación social. También encontramos el apartado escrito por Volker Kirchberg “Museum Sociology” de 2016, dentro del texto *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* donde el autor admite que “el término ‘museología’ ahora tiene un matiz sociológico distinto, ya que los museos se interesan por ‘su’ sociología” (Hanquinet & Savage, 2016).

Este texto aborda el alcance de algunas representaciones teóricas que desde conceptos sociológicos han analizado al museo, utilizando como guía: la inclusión y la exclusión social, por medio de las cuales visualizaremos el camino que la museología ha recorrido para hacer del museo un lugar más inclusivo.

Para comenzar este análisis cabe señalar que una representación es “la creación de esquemas de percepción y de juicios que fundamentan la manera de pensar y de actuar de una colectividad” (Becker H. S., 2014), la creación de estas convenciones sociales que se han utilizado al analizar el museo nos ayudarán a comprender el porqué y el cómo se ha desarrollado a lo largo del tiempo esta institución y el cómo poco a poco ha introducido nuevos públicos. Por otro lado, el uso de conceptos viajeros, que Mieke Bal define en el texto “Conceptos Viajeros en las humanidades. Una guía de viaje”(2002), nos permite a través de su devenir

conocerlos y debatirlos², pero empezamos por definir que es exclusión e inclusión social.

2. Exclusión e inclusión social, un binomio sociológico presentado museográficamente

Se dice que la exclusión surgió con el desarrollo de la sociedad industrial, la cual fue exigiendo gradualmente a un trabajador capacitado que pudiera responder a los requerimientos de los nuevos modos de producción de ese tiempo. Este proceso de especialización fue desplazándolo a tareas más rudimentarias y gestando un grupo social que no participó de los beneficios alcanzados por la clase obrera, que quedó relegado de los derechos alcanzados por los trabajadores limitados “relativamente” incluidos (Fernández Hlede, Camilo et al, 2011). Sin embargo, este es un concepto mucho más antiguo y está íntimamente relacionado con otro, el de ciudadanía. Desde las civilizaciones griegas y romanas se habla de la limitación de derechos como estrategia de control de los pueblos conquistados. Por ejemplo, en Atenas la ciudadanía estaba limitada al espacio geográfico de nacimiento, por lo que todo aquel que no fuera ateniense no tenía los mismos derechos. En Roma, la ciudadanía se convirtió en una moneda de cambio que tenía dos caras, la del derecho al voto y la del comercio, condiciones que permitieron la expansión del imperio a diversos territorios. En ocasiones estos pueblos podían mantener su forma de gobierno municipal al adoptar la ciudadanía romana como fue el caso de la ciudad latina de Túscolo, pero en otras esta ciudadanía era de segunda clase, no teniendo derecho al voto y limitando sus actividades comerciales (Heater, 2007, pp. 63-67).

Solo hasta el surgimiento de la sociedad de conocimiento emerge el concepto de “excluido social”, definido como aquel que ni siquiera alcanza los derechos mínimos que corresponden al ciudadano actual, por lo que podemos decir que la exclusión es un problema estructural con implicaciones socioculturales que involucra al Estado, la sociedad y los mismos damnificados o excluidos (Fernández Hlede, Camilo et al, 2011).

Por otro lado su antónimo, la inclusión, es un término utópico y normativo, en el que todos gozan de los mismos derechos, obligaciones, oportunidades y todo está diseñado para contemplar las fortalezas y debilidades de cada uno de sus miembros. Nadie se adapta o se acomoda a nada ni a nadie y todos son partícipes en grados semejantes.

² Los conceptos son claves en la investigación, pero se debe tener en cuenta que están firmados y fechados (por tanto, tienen una historia); son palabras (arcaísmos, neologismos, se implican en ejercicios etimológicos casi dementes, esbozan un «gusto» filosófico); son sintácticos (de una lengua, dentro de un lenguaje); están cambiando constantemente; no son dados, sino creados. Los conceptos viajeros, pasan de una disciplina a otra, pero cuando se realiza un análisis cultural auténtico, se debe tener en cuenta la sensibilidad de la naturaleza de los conceptos (Bal, 2002: 1-24).

Lograr la inclusión es un asunto complejo, autores como Camilo Fernández Hlede, Daniel Di Scala, Karina Casal, Belén Coquette, Luciano Zocola y Marcela Pastore en su texto “Inclusión: un acontecimiento para todos” coinciden en que se debe ir por pasos para alcanzar esta meta y tomar en cuenta las siguientes dimensiones:

1. **Político – ideológica:** Esta dimensión funciona como marco para el desarrollo de los ideales de justicia, democracia y, por supuesto, el propio concepto de inclusión como expresión de ese ideal.
2. **Epistemológica:** Se requiere de esta dimensión para redefinir el conocimiento socialmente válido a distribuir.
3. **Pedagógica:** Esta dimensión es capaz de interpretar qué características definen al sujeto de la enseñanza y generar una nueva didáctica que aporte al desarrollo de la capacidad de pensar en todas las personas.
4. **Institucional:** Esta última dimensión permite pensar los modelos de organización necesaria para alcanzar los objetivos planteados por cada institución.

Pero ¿Cómo es que estas dimensiones se han integrado al museo para hacerlo un espacio más inclusivo?, ¿Qué falta por hacer? A continuación se presentan algunas ideas.

3. El museo como representación de lo político e ideológico

Se sabe que el *museion* griego era un espacio de reflexión que se encontraba contenido en el Ágora; posteriormente en Roma se convirtió en un lugar donde se exhibían los tesoros conquistados; la Edad Media continuó atesorando objetos, pero con fines de culto; el Renacimiento dio pie al nacimiento de un nuevo coleccionismo experto y a la generación de estatus para aquellos que poseían objetos comenzando a hacer de esta una actividad relacionada con la creación de espacios específicos para ello, como lo fueron las cámaras de curiosidades, el museo era un espacio donde presentarse (Fernández, 1995).

Con la Revolución Francesa nacen los ideales del museo moderno, ideas de Rousseau contenidas en el *Contrato Social*, apoyaron la creación de un espacio donde los hombres fueran libres, pero también donde acataran normas de la sociedad y existiera la fraternidad. Por lo que la ciudadanía se convierte entonces en un sinónimo de nacionalismo, y la enseñanza de la virtud cívica por medio de una religión civil hará del museo su templo (Heater, 2007, pp. 131-134).

Los museos, establecidos como sitios para colocar en conjunto “objetos culturales” significativos, se apropiaron fácilmente de expresiones “nacionales” de la identidad y de la idea vinculada de “tener una historia” — el equivalente colectivo de la memoria personal. —Esto no significa necesariamente que todo lo que se mostraba tenía que ser necesariamente de la nación, aunque los “artefactos nacionales” y las obras de arte eran una cadena importante. Sólo tener un museo, era en sí mismo una expresión performativa de tener una identidad, y esta fórmula se fue “pirateado” o replicado en otros niveles de la gobernanza local, sobre todo en los museos cívicos que florecieron en el siglo XIX (Macdonald, 2003, p. 3).

Territorios geográficos que no tenían una lengua oficial, una religión y una forma de gobierno crearon a partir de estos elementos de cohesión, lo que los originaría como naciones-Estado. Eliminando aquellos que no apoyaban esta idea de cohesión, porque para crear la idea de una nación moderna, con una identidad única había que olvidar o negar varias identidades (Anderson, 2007).

El nacionalismo se convirtió entonces en una herramienta ideológica y política hegemónica que utilizó al museo como escaparate. El Museo de *Louvre*, el *British Museum* y el primer museo americano en la *Charles Town Library Society*, en California del Sur, son claros ejemplos de este tipo de espacios (Gómez Martínez, 2006, pp. 206-207).

En el caso del *Museo de Louvre*, se pueden observar sus vínculos con la *Declaración de los derechos del hombre y del ciudadano*, firmada el 26 de agosto de 1789. En específico con los derechos de libertad, igualdad y propiedad, planteados en el artículo primero y segundo de dicha declaración (FMM Educación, 1998), los historiadores del arte Carol Duncan y Alan Wallach mencionan que el Louvre estableció tres principios importantes, que conformaron el rol civil de los museos modernos:

- 1) *El decomiso del Louvre en el nombre de las personas y los extensos debates sobre las formas adecuadas para su gobernanza democrática, que enunció nuevos principios para la propiedad y administración de los bienes culturales;*
- 2) *nuevos principios de acceso al público, establecidos mediante la apertura del Louvre, sin ninguna restricción, en un determinado número de días a la semana; y*
- 3) *en la interpretación de la técnica contenida en el Louvre como un testimonio de la grandeza y la gloria del Estado francés y la gente, en lugar del monarca, se utilizaron los recursos culturales como nuevas maneras de promover un grado de auto-conciencia entre y por una ciudadanía que comenzaba a definirse en términos nuevos y*

democráticos. La nación que el arte en exhibición ahora manifestaba no era "la nación como reino del rey", sino "la nación como un estado- entidad abstracta, en teoría, que pertenece a la gente" (Duncan C. & Wallach, A., 1980, p. 454).

La apertura del Louvre en realidad fue paulatina ya que en un principio al reabrir sus puertas el 10 de agosto en 1793, convertido en el *Muséum central des arts de la République*, contaba con una exposición de artistas vivos³ en el Salón Cuadrado, más de quinientas pinturas en la Gran Galería y se podía visitar según el calendario revolucionario, es decir, ocho días de cada diez, los cuales se dividían en cinco días para los artistas; dos días para limpieza y trabajo de los comisarios y tres días para el público general (Marín Martínez, 2002, p. 161). Es decir, que mientras el discurso planteaba la apertura al público, se trataba de una entrada restringida, limitada y diferenciada.

Los museos se desarrollaron como instituciones y ámbitos de pensamiento que "reconocieron el poder popular pero, al mismo tiempo, apoyaron a la autoridad existente" (Przeworski, 2010, p. 250). Con miedo a la participación de las masas, en gran parte pobres y analfabetas y como una forma de controlarlas. Según el sociólogo australiano Tony Bennett, los reformadores del siglo XIX, realizaron un listado de prácticas culturales que podían servir para diversos fines: como un antídoto contra la embriaguez; una alternativa a la revuelta, o un instrumento para civilizar a la moral y las costumbres de la población, estos espacios parecían el lugar adecuado para hacerlo (Bennett, 1995, p. 22).

Los museos de ciencia no estuvieron relacionados con la construcción de identidad nacional, pero sí fomentaron una ideología con respecto al conocimiento, ya que representaban en sus salas y con sus colecciones la influencia que la tecnología tenía en el progreso y la colonización con fines civilizatorios (Barrett, 2011, p. 48).

Uno de los precursores de este estilo museográfico fue Pierre Guillaume Frédéric Le Play quien fundó la *Société Internationale des études pratiques d'économie sociale* en Francia en 1856 y apoyó a Napoleón durante las Exposiciones Universales de 1855 y 1867. Él fue el encargado de la organización física del pabellón para la Exposición Universal de 1867 a partir de círculos concéntricos y sectores radiales, donde los primeros agrupaban productos similares de todos los países y los segundos estaban destinados a un solo país. Esta forma de organización de una exposición se consideró en su momento como novedosa, ya que Le Play ocupó su formación primaria como ingeniero comparando técnicas, y como sociólogo, relacionando objetos con sus naciones. Según José Ignacio Garrigós Moneris en su texto *Pierre Guillaume Frédéric Le Play (1806-1882)*.

³ En el Salón Cuadrado del Louvre se realizaba una exposición periódica, anual o bienal de obras de artistas vivos, es decir artistas contemporáneos a ese tiempo, ésta actividad tuvo lugar desde el siglo XVII hasta el siglo XIX. Véase: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/salon/154248#VEepI3DtJxJuA7FK.99>

Biografía intelectual, metodología e investigaciones sociológicas, “el éxito de una exposición universal no sólo se mide por la calidad de los productos que presenta, sino también por las relaciones sociales que se establecen en ella”, hecho que queda muy claro en cada Exposición Universal, donde se pretende que los demás países conozcan las innovaciones de sus pares y donde la lucha en la carrera tecnológica queda al descubierto (Garrigós Moneris, 2001, pp. 51-54). Estamos hablando de un discurso museográfico asociado con el poder, que apoyaba la creación de identidad y que utilizaba al museo como instrumento de control.

Esta concepción del museo desde el poder discursivo es analizado en los textos de Tonny Bennett, en los que estudia este espacio comparándolo con una institución creada para regir el comportamiento social: la cárcel. Bennett considera que ambos son lugares panópticos, que apoyaron a la educación de la ciudadanía, tema que le interesa y que aborda en el texto de 1996, *Museums and citizenship: a resource book*, a partir de la premisa de que “los museos ofrecen al ciudadano, visitante y escolar una representación cívica de si mismo” (Frisch, 1989, p. 38). Los capítulos del libro coordinado por Bennett mencionan las limitantes del museo moderno, una de ellas es que parte de representaciones estereotipadas, los autores analizan en cada capítulo el tipo de objetos exhibidos, la forma en que son colocados para construir el discurso de la “historia oficial” y como este discurso ayudó a formar la identidad de su país (Australia), ignorando el papel de las mujeres, los migrantes, los pueblos originales y otras minorías. En uno de sus capítulos “*How are women represented in British history museums?*” Gaby Porter menciona:

Las representaciones de la feminidad sirven para reforzar y confirmar la historia basada en el hombre, el progreso y sus logros. Lo masculino y lo femenino se construyen en una serie de opuestos —el trabajo y el hogar; el trabajo productivo y los pasatiempos; activo y pasivo; cultura y naturaleza — en el que "la mujer" es el socio subordinado (Porter, 1991, p. 160).

La solución que encuentra Bennett y otros teóricos ante el uso de representaciones hegemónicas en el museo es que estos espacios deben convertirse en abogados de diversas causas sociales como son: la visibilidad de comunidades marginadas a través de sus exhibiciones y la defensa de sus derechos culturales que tendrá como resultado “...la democratización de los museos a través de múltiples interpretaciones del mundo y su historia” (Barrett, 2011, p. 2). La inclusión social se logrará entonces con la inclusión en el discurso museográfico, analizando las implicaciones de lo que Mitchell Dean llama “análisis de gobierno” (Dean, 1999), en contraste con los relatos de los museos que dependen de las teorías anteriores del Estado y la ideología.

Se debe capitalizar el papel del museo en la reproducción y legitimación de formas de poder con origen en las relaciones sociales, ya sean relaciones de

dominación de clase (como en las teorías del Estado capitalista) o de dominación de género (asociado a las cuentas del Estado patriarcal), basadas a su vez en las ideas de Foucault de la “arqueología del saber” (1966) y “genealogía del poder” (1968), ya que los museos son espacios que generan o respaldan discursos históricos que han servido de metarrelatos a la modernidad y por ello la única forma de hacerlos más inclusivos es contemplando en sus contenidos al otro, tanto en objetos como en discursos.

Para intentar subsanar este tipo de espacios en los que se presenta la memoria hegemónica es que el museo comienza a ocupar otros conceptos sociológicos y antropológicos, como son la memoria social y la memoria colectiva, para incluir a aquellos que fueron excluidos por la “historia oficial”.

Según John Urry en su texto *¿Cómo las sociedades recuerdan su pasado?* Existen tres procesos que afectan el rol social del museo:

1. La no existencia de una cultura nacional, sino varias culturas, la cual se puede revertir a partir del montaje de exposiciones donde se presente la memoria del otro,
2. La proliferación de sitios patrimoniales a partir de la tradición dominante que se apoyan en el desarrollo de la sociedad civil y el poder del mercado y que por lo tanto centran su interés en la economía, más que en la conservación del patrimonio y
3. la actual obsesión por la memoria como resultado de una crisis de temporalidad.

Para Urry los museos son espacios donde se escapa de la amnesia a los que él se refiere como lugares donde se produce el “tiempo glacial”.

Pero ¿Cómo lograr que los museos se conviertan en espacios de memoria y no de historia?

Para la socióloga Vera L. Zolberg esto es de vital importancia por lo que en su texto “Los museos, sitios impugnados de la memoria: El caso de Enola Gay”, encontrado en el libro *Theorizing Museums* de 1996, analiza los conceptos de memoria colectiva y memoria social acuñados por Maurice Halbwach en 1925 para discutir el rol del museo como espacio de memoria, su relación con la historia nacional y así delinear algunas de sus implicaciones. Ella se enfoca en “unidades trans-sociales” y nos dice que “la obra de arte es un momento en un proceso que implica la colaboración de más de un actor, que funciona a través de ciertas instituciones sociales y que sigue tendencias históricamente observables” (Zolberg, 2002, p. 25), por lo que para analizar al museo desde la memoria se debe tener en cuenta el discurso, el espacio y el tiempo, pero ante todo a aquel que será recordado.

4. Cambio de paradigmas. La visión epistemológica y pedagógica del museo

En los años posteriores a las guerras mundiales, el Consejo Internacional de Museos (ICOM) vocero de los museos en la Unesco, comenzó la creación, diseño y realización de programas para democratizar los museos. Un primer intento surge en 1948, cuando el ICOM prioriza entre sus preocupaciones la educación de los adultos, por lo que encarga el desarrollo de un manual sobre la educación a todas las edades en los museos y sus métodos. En 1956, se creó una campaña internacional de museos que se titulaba: *museums for all/ le musée pour tous*, es decir museos para todos, pretendiendo la plena democratización de sus servicios. Para 1958 principalmente en los Estados Unidos se comienza a hacer caso a las minorías raciales, económicas y de género, desarrollando laboratorios de arte (ICOM, 1956, pp. 15-16).

Autores que incluyen la nueva museología como son Nick Merriman (1989) y Peter Wright (1989), fueron influenciados por los originales trabajos de Pierre Bourdieu (1969 y 1979). Estos fueron traducidos del francés (al inglés) en 1990 y 1984 respectivamente y se basan en sus investigaciones realizadas en museos de Europa a finales de los sesenta y setenta, resultando ser un acercamiento sociológico para entender a los museos y sus visitantes (Barrett, 2011, p. 10).

Durante los años sesenta Pierre Bourdieu escribió textos en donde abordó el tema de los museos. El primero “Los museos y su público” escrito para la revista *L'expansion de la recherche scientifique* en 1964, en el que evidenciara que el museo legitima la exclusión justificando la desigualdad natural de las necesidades culturales (Bourdieu, 2010, p. 43).

Posteriormente en el año de 1969 publicó junto con Alain Darbel *El amor al arte. Los museos europeos y sus públicos* en el que se menciona que el museo más que dar la bienvenida a un espectro amplio de la población, refuerza las distinciones sociales y culturales, así como la exclusión.

“El museo ofrece a todo el mundo, como un legado público, los monumentos de un esplendor pasado, instrumentos de la ostentosa glorificación de los magnates de antaño: libertad artificiosa, porque la entrada libre es también una entrada facultativa, reservada a quienes, provistos de facultad de apropiarse de las obras, tienen el privilegio, es decir, en propiedad de medios de apropiación de los bienes culturales o, para decirlo como Max Weber, en el monopolio de la utilización de los bienes culturales y de los signos institucionales de la salvación cultural” (Bourdieu & Darbel, 2003, p. 177).

Esta exclusión, vinculada con el capital cultural objetivado e incorporado, la vuelve a mencionar en *La Distinción* de 1979 donde divide al público en dos grupos antagónicos “los que entienden y los que no entienden” (Bourdieu, 2012, p. 35) y donde menciona la imposibilidad del museo de cambiar:

“...Porque el museo es como es, es por lo que es privilegio exclusivo de ellos; es, pues, como debe ser para gentes como ellos, es decir, para gentes hechas para el museo. Cambiar el museo, para hacerlo más accesible, es, pues, quitarle algo. Una parte de su mérito, de su singularidad” (Bourdieu, 2012, p. 269).

El poder distintivo de las posesiones y los consumos culturales, llámense: obras de arte, titulación académica, etc., tiende a disminuir cuando aumenta el número absoluto de quienes están en condiciones de apropiación de los mismos, por ello debe haber una oferta continua de nuevos bienes o nuevas maneras de apropiarse de ellos (*Ibidem*, p.269). Los museos al ser lugares donde los objetos están excluidos de la apropiación privada y predispuestos a la “neutralización económica”, con un valor simbólico a diferencia de las galerías (*Ibidem*, p. 321), deben convertirse entonces en lugares donde los expertos comiencen a buscar otro tipo de apropiaciones del patrimonio.

Ante estas críticas al museo surgen los postulados de la Nueva Museología, que aun cuando ya eran analizados desde años antes, son presentados en la *IX Conferencia General del ICOM* en Grenoble, Francia 1971 y en la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972 en el documento: *Resoluciones de la Mesa Redonda sobre el papel y desarrollo de los museos en el mundo contemporáneo*, son analizados los términos *ecomuseo* del francés Hughes de Varine-Bohan y *museo integral* de Mario Vázquez Ruvalcaba. El término francés dejaba de hablar de la relación edificio-colección-público, transformándolos en territorio-patrimonio-comunidad, para este paradigma el museo se arraigaba a la cultura viva, integrando las dimensiones socioeconómicas y políticas. En el caso del término mexicano *museo integral*, destinado a dar una visión del medio ambiente natural y cultural regional de poblaciones medianas y pequeñas, no tuvo gran repercusión, fue poco utilizado y difundido, quedando únicamente algunos ejemplos de este tipo de espacios en América Latina como son el Museo Integral de la Laguna Blanca en Catamarca (Argentina) y el Museo Integral de Cultura e Identidad Nacional y Centroamericana de la Universidad de Costa Rica (Bellido Gant, 2013, p. 100), esto quizá este relacionado con el surgimiento del museo de barrio y el museo comunitario.

En 1979 Hugues de Varine declaró en una entrevista con respecto a la creación de los museos:

“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 elites de esos países y a los pueblos a ver su propia cultura con ojos europeos. Por lo tanto los museos de la mayoría de las naciones son creaciones de la etapa 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 derivadas de esa cultura” (De Varine, 1979, p. 12).

El Consejo Internacional de Museos publicó el *Traité de Muséologie* (ICOM, 1971, pp. 20-21) donde se hablaba de convertir al museo en un foro según el concepto de Duncan Cameron, conservador de Museo de Brooklyn, buscando mayor inclusión en estos espacios expositivos, y consolidando el término Nueva Museología con la creación de la *Muséologie Nouvelle et Experimentation Social* (MNES) en 1984 y el *Mouvement International pour la Nouvelle Muséologie* (MINOM) fundado en Lisboa en 1985, al que poco a poco se la adhieren algunos adeptos de la museología mediterránea como son: Portugal y Brasil, con su *Centro de Estudos de Sociomuseologia* (1993) y sus *Cadernos de Sociomuseologia*, e Italia con la creación de la revista *Nuova Museologia*, entre otros (Gómez Martínez, 2006: 268-273).

Desde entonces se han escrito textos que intentan justificar la creación de los museos en el tercer mundo, autores como Hudson y Nicholls dicen al respecto:

“... los países en desarrollo hicieron grandes sacrificios para tener museos, los cuales eran necesarios para reforzar y confirmar al mismo tiempo un sentido de identidad nacional y para obtener estatus en la comunidad mundial. No tener un museo hoy en las circunstancias actuales, es admitir que uno tiene un nivel más bajo de en la escala de civilidad requerida por el estado moderno” (Hudson & Nicholls, 1981, citados en Macdonald, 1996, p. 24).

Si bien, en los últimos años se han creado museos y se han realizado programas de capacitación en museología especialmente en países Asiáticos (V. Hunt, 2012) y Africanos, estas instituciones aun no tienen el lugar e importancia que en América han ostentado desde hace tiempo, como podemos confirmar con los más de 3,000 museos en Brasil, o los 1,263 en México registrados por Conaculta en

la página del Sistema de Información Cultural (Conaculta, 2015).

Como podemos ver, algunos estudios han analizado al museo desde los conceptos de producción y consumo cultural, otros tantos lo plantean desde la decolonialidad y proponiendo formas de romper con estos elementos de distinción, pero para lograrlo se debe plantear un cambio epistemológico y pedagógico en el museo.

La socióloga de la educación Eilean Hooper- Greenhill propone el concepto de “post-museo”, entendido como un proceso y experiencia, donde los objetos expuestos se combinan con el patrimonio inmaterial, talleres, discusiones, performances, canciones, etc. e incluyen a distintas comunidades intelectuales. El “post-museo” está relacionado con el concepto de *museología crítica* (V. Zubiaur Carreño, F. J. (2004), pp. 57-59 y Vergo, P. (1989), pp. 238), que ve al museo así como los monumentos y los complejos culturales, como un recurso patrimonial y cultural y los analiza desde la teoría y la práctica. Para este estilo de museología, el museo debe ser social y democrático, en cuanto que formará una ciudadanía más crítica y no solamente consumista. Esta forma de estudiar al museo lo ve como comunidades de aprendizaje y no como instituciones, a lo que Clifford denomina “zonas de contacto” o Bunch “lugares de conflicto o controversia”.

Después de asumir al museo como un espacio para la construcción de la historia, en los últimos años se ha planteado al museo desde la denominada Sociomuseología que tiene como rasgo el crear conciencia de la necesidad de construir una alternativa de pensamiento y acción, en esto no se diferencia en demasía de la Museología Crítica, ya que busca construir una museología alternativa involucrada en los procesos de globalización, que sirva como un instrumento de emancipación social.

El museo al ser consciente de su función social permite presentar espacios donde se confrontan las estrategias de afirmación de los poderes sociales, esta postura está basada en la Epistemología del Sur propuesta por Boaventura Sousa Santos (2009) que trata de constituir una nueva ecología del conocimiento, a través del cuestionamiento constante de respuestas incompletas.

Transformar al museo desde su epistemología es otra de las opciones que la sociología pone al servicio de la museología, al convertir a este espacio en un laboratorio, para ello Sharon Macdonald y Basu en el 2007 copilan *Exhibition Experiments*, donde las exposiciones contemporáneas no pueden ser concebidas solamente como la exhibición y diseminación del conocimiento pre-formulado, la práctica museológica y museográfica, debe ser una práctica experimental y el espacio expositivo debe plantearse como un laboratorio, en este texto se utiliza para abordar todos los temas contenidos en él, la Teoría del Actor Red de Bruno Latour (Macdonald & Basu, 2007, pp. 1-3), que habla de como la manera de exhibir objetos en el museo es poco realista y *falseable*, por lo que puede ser un medio ideal para la experimentación. Desde esta perspectiva teórica en las exposiciones el curador o artista será el “experimentalists”; los objetos no existen de manera autónoma, su

lugar es ocupado por el campo de la 'promulgación' que los orienta, no sólo con instrucciones lingüísticas o actos performativos, sino con los objetos en sí mismos, porque las cosas también son actores (Latour & Weibel, 2006, p. 107).

5. Los museos, hacia un cambio institucional

Para lograr un cambio en los museos otro concepto sociológico que los analiza desde su interior es el de Howard Becker de *Mundos del Arte*, definidos como "redes de cooperación que se forman a veces de manera efímera, pero conveniente en una rutina, produciendo patrones de actividad colectiva" (Becker H., 1984, pp. 1). Desde esta perspectiva el arte es un trabajo hecho, una idea a ejecutarse, que necesita de otros ya que debe manufacturarse y distribuirse, para poder darse a conocer ante una audiencia. Su idea de mundo trata de "una actividad cooperativa en la que a través del conocimiento conjunto de medios convencionales de hacer las cosas se producen trabajos artísticos" (Becker H. , 1982, p. 5).

Conclusiones

Como se puede ver, el museo ha estado vinculado con conceptos que viajan de la sociología a la museología para servir como instrumentos de interpretación y apoyar a definir lo social en el museo y a convertirlo en un lugar más inclusivo.

El análisis de estos conceptos sociológicos que han servido a la museología desde la modernidad o la posmodernidad para incluir actores y romper distinciones nos permite ver cómo a pesar de lo promulgado por Bourdieu el museo sigue buscando reinventarse y encontrar nuevas formas de incluir al otro, pero para ello debe pensar en un cambio institucional, político-ideológico, epistemológico y pedagógico, un cambio que aun está en proceso y que será interesante de observar, por ello resulta relevante incluir el análisis sociológico en el museo, observar las controversias que en él se gestan y que ayudan a crear convenciones sociales dentro del mismo.

Y es que si bien el ICOM, por medio de la Unesco desde 1960 publica la "Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los Museos Accesibles a Todos" y en 2015 reitera su interés por la inclusión de la diversidad con la "Recomendación relativa a la protección y promoción de los Museos y Colecciones, su diversidad y su función en la Sociedad", existen aun muchas barreras para que esta institución sea realmente incluyente y una de ellas, es la falta de capacitación del personal de museos en estas temáticas, porque aun cuando se han marcado las bases teóricas para su realización y mejora, resta su implementación en estos espacios.

La mayoría de los museos realizan actividades para diversos tipos de público,

lo que implica convertirse en museos integradores⁴, pero para convertirse en verdaderos espacios incluyentes es necesario realizar una reestructuración de las dimensiones mencionadas que les servirán de guía.

Por lo que proponemos revisar cómo aquellas personas que trabajan en una institución como el museo definen para sí mismos conceptos como inclusión y exclusión, lo que resulta relevante al momento de plantearse una exposición, ya que no siempre se tiene en la mente al público o al “otro” al trabajar en el espacio museístico.

Trabajos Citados

- ANDERSON, B. (2007). *Comunidades imaginadas. Reflexiones sobre el origen y la difusión del nacionalismo*. México, México: Fondo de Cultura Económica.
- ARROYO, M. (1983). *Programa para el Desarrollo de la Función Educativa de los Museos*. México, México: INAH.
- BAL, M. (2002). Conceptos viajeros en las humanidades 1. En M. Bal, *Travelling concepts in the humanities*. Toronto, Canadá: University of Toronto Press.
- BARRETT, J. (2011). *Museums and the Public Sphere*. Chichester, Inglaterra: Wiley-Blackwell.
- BELLIDO GANT, M. L. (2013). *Arte y museos del siglo XXI entre los nuevos ámbitos y las inserciones tecnológicas*. Barcelona, España: Editorial UOC.
- BECKER, H. (1982). *Art Worlds*. California, E.U.A.: University of California Press.
- _____ (2014). *What About Mozart? What About Murder? Reasoning from Cases*. Chicago, Estados Unidos de América: University of Chicago Press.
- BENNETT, T. (1995). *The birth of the museum. History, theory, politics*. Londres, Inglaterra: Routledge.
- _____ (2004). *Pasts Beyond Memory Evolution, Museums, Colonialism*. Londres, Inglaterra: Routledge
- BOURDIEU & DARBEL. (2003). *El amor al arte. Los museos europeos y su público*. Barcelona, España: Ediciones Paidós Ibérica, S.A.
- BOURDIEU, P. (2010). Los museos y su público. En P. Bourdieu, & 1. E. reimpresión (Ed.), *El sentido social del gusto. Elementos para una sociología de la cultura* (págs. 43-49). Buenos Aires, Argentina: Siglo XXI.
- _____ (2012). *La Distinción*. (M. d. Elvira, Trad.) México, México: Santillana Ediciones Generales, S.A. de C.V.
- CALLON, M. (1986). Some Elements of a Sociology of Translation: Domestication of the Scallops and the Fishermen of St. Brieuc Bay. En J. LAW, *Power, Action, and Belief: A New Sociology of Knowledge?* Londres, Inglaterra: R.K.P.
- CONACULTA. (2015). *Sistema de Información Cultural*. Recuperado el 12 de 08 de 2015, de SIC: <http://sic.conaculta.gob.mx/index.php?table=museo>
- DE VARINE, H. (1979). *Los museos en el mundo*. Salvat.
- DEAN, M. (1999). *Governmentality: Power and Rule in Modern Society*. Londres, Inglaterra: Sage.

⁴ En 1978, el Informe Warnock, publicado en el Reino Unido, contempla el término *integración* como parte de un movimiento de la “normalización” en los países occidentales que adoptaba diversas formas: ubicación (insertar físicamente a los alumnos con “necesidades especiales” en centros escolares ordinarios), interacción social (cierto grado de interacción social aunque no educativa entre niños con discapacidad y sus compañeros escolarizados normalmente), e integración funcional (un nivel no especificado de participación en actividades y experiencias comunes). Diferente a la *inclusión*, ya que ésta implica la reestructuración del espacio de modo que se pueda acomodar a todos los demandantes, sea cual sea su discapacidad (es una “acomodación” más que una “asimilación”), y garantizar su inserción en una comunidad (Avramidis y Norwich, 2004: 27).

- DESVALLÉES, A. & MAIRESSE, F. (2010). *Conceptos claves de museología*. Recuperado el 02 de 06 de 2012, de The World Museum Community: [icom.museum/fileadmin/user.../Museologie_Espagnol_BD.pdf](#), pp. 57.
- DUNCAN C. & WALLACH, A. (1980). The universal survey museum. *Art History*, 3 (4), 448–469.
- FERNÁNDEZ HLEDE, Camilo et al. (2011). *Inclusión: Un acontecimiento para todos*. Recuperado el 23 de 09 de 2015, de IANA Alumni Network of the Americas: <http://www.ianamericas.org/?p=1062>
- FERNÁNDEZ, L. A. (1995). *Museología. Introducción a la teoría y práctica del museo*. Madrid, España: Itsmo.
- FMM Educación. (8 de Diciembre de 1998). *DECLARACIÓN DE LOS DERECHOS DEL HOMBRE Y DEL CIUDADANO (1789)*. Obtenido de FMM Educación: <http://www.fmmeducacion.com.ar/Historia/Documentoshist/1789derechos.htm>
- FRISCH, M. (1989). The presentation of urban history in big-city museums. En W. & Leon, *History Museums in the United States: A Critical Assessment* (págs. 38-63). Chicago, Estados Unidos: University of Illinois Press: Urbana and Chicago.
- FYFE, G. (2006). Sociology and the Social Aspects of Museums. En M. Sharon, *A Companion to Museum Studies* (págs. 33-49). Inglaterra: Blackwell Publishing Ltd.
- GARRIGÓS MONERRIS, J. I. (2001). *Pierre Guillaume Frédéric Le Play (1806-1882). Biografía intelectual, metodología e investigaciones sociológicas*. España: Universidad de Alicante.
- GÓMEZ MARTÍNEZ, J. (2006). *Dos museologías. Las tradiciones anglosajona y mediterránea: diferencias y contactos*. Asturias, España: Trea.
- HANQUINET, Laurie & Savage, Mike . (2016). *Routledge International Handbook of the Sociology of Art and Culture* . Nueva York, Estados Unidos de América: Routledge .
- HEATER, D. (2007). *Ciudadanía. Una breve historia*. Madrid, España: Alianza Editorial.
- HUNT, K. (29 de 05 de 2012). *Asia: museos, riqueza y ¿proyectos de vanidad?* (BBC, Productor) Recuperado el 10 de 08 de 2016, de Mundo. BBC, Hong Kong: http://www.bbc.com/mundo/noticias/2012/05/120529_asia_museo_inversion_economia.shtml
- ICOM. (8 de 10 de 1956). *ICOM News*. 15-16.
- ICOM. (12 de 1971). *Nouvelles de l'Icom*. 20-21.
- JAHN I., L. (1981). L'interdisciplinarité en muséologie – présupposition et exigences. *MUWOP*, 2, págs. 38-39.
- LAROUSSE. (s.f.). *Dictionnaire de la peinture*. Recuperado el 3 de 08 de 2016, de Larousse: <http://www.larousse.fr/encyclopedie/peinture/salon/154248#VEepI3DtJxJuA7FK.99>
- LATOUR & WEIBEL. (2006). Experimenting with Representation: Iconoclasm and Making Things Public. En MACDONALD/BASU, *Exhibition Experiments* (pág. 254). Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishing.
- MACDONALD & BASU. (2007). *Exhibition Experiments*. Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishing.
- MACDONALD, S. (1996). *Theorizing Museums*. Oxford, Inglaterra: Blackwell Publishers.
- _____ (2003). Museum, national, postnational and transcultural identities. *Museum and Society*, 1-16.
- MARÍN MARTÍNEZ, M. T. (2002). *Historia de la documentación museológica: la gestión de la memoria artística* (Vol. 65). Gijón, Asturias, España: Ediciones Trea, S.L.
- PORTER, G. (1991). How are women represented in British history museums? *Museum 'Focus on Women*, 171 (3), 159-162.
- PRZEWORSKI, A. (2010). *¿Qué esperar de la democracia?. Límites y posibilidades del autogobierno*. Buenos Aires, Argentina: Siglo Veintiuno Editores.
- UNESCO. (1960). *Recomendación sobre los medios más eficaces para hacer los Museos Accesibles a Todos*.
- UNESCO. (2015). *Recomendación relativa a la protección y promoción de los Museos y Colecciones, su diversidad y su función en la Sociedad*.

ZOLBERG, V. (2002). *Sociología de las artes*. Madrid, España: Fundación Autor.

O MUSEU DE MARAJÓ E AS REPRESENTAÇÕES CULTURAIS MARAJOARAS: METARREALIDADE MUSEAL E TRANSFORMAÇÃO SOCIAL

Karla Oliveira

UNIRIO/MAST

karladoliveira@gmail.com

Luiz C. Borges

UNIRIO/MAST

lcborges@mast.com

Resumo: Este trabalho visa demonstrar a importância da atuação do Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo - localizado na Ilha do Marajó (Pará, Brasil) - como agente social fundamental no processo de transformação da relação entre os marajoaras e sua história, especialmente no que tange à preservação das heranças culturais locais e ao seu papel como mediador entre o passado e o futuro, notadamente quanto à formação de uma consciência identitária proativa. Para entendermos o protagonismo desse Museu, o principal elemento com que devemos lidar refere-se à sua constituição como um museu em primeira pessoa, dada a relação instituinte entre o Museu e a comunidade na qual se insere. A narrativa museográfica do Museu do Marajó - a metarrealidade criada pela ação museal - propõe um discurso a partir da representação da alteridade como pertencimento, contribuindo, assim, para a sustentabilidade sociocultural local. A partir de observações locais e de uma fundamentação teórico-metodológica baseada em princípios e procedimentos da Análise de Discurso e da Teoria Crítica, objetivamos apresentar uma análise do Museu, enquanto instituição e agente do processo formativo-educativo, condição a partir da qual podemos interpretar sua atuação e os efeitos dessa junto à comunidade marajoara.

Palavras-chave: Museu, Protagonismo, Marajó, Patrimônio, Inclusão.

Resumen: En este trabajo se pretende demostrar la importancia de la labor del Museo de Marajó P. Giovanni Gallo - situado en la Isla de Marajó (Pará, Brasil) - como un agente social clave en el proceso de transformación de la relación entre marajoaras y su historia, con respecto a la conservación del patrimonio cultural local y su papel como mediador entre el pasado y el futuro, especialmente en la formación de una conciencia de identidad proactiva. Para entender el papel de este museo, el elemento principal con el que hay que tratar se refiere a su constitución como museo en primera persona, dado la institución de la relación entre el museo y la comunidad en la que opera. La narrativa museográfica del Museo de Marajó - la meta-realidad creada por la acción del Museo - propone un discurso de la representación de la alteridad como pertenencias, contribuyendo así a la sostenibilidad socio-cultural local. Desde observaciones locales y fundamento teórico y metodológico basado en los principios y procedimientos de Análisis del Discurso y la Teoría

Crítica, que tuvo como objetivo presentar un análisis del Museo como institución y agente de un proceso de formación educativa, condición desde la cual podemos interpretar su papel y los efectos de esta en la comunidad marajoara.

Palabras clave: Museo, Protagonismo, Marajó, Patrimonio, Inclusión.

Résumé: Ce document vise à démontrer l'importance de l'œuvre du Musée de Marajó Fr Giovanni Gallo - situé sur l'île de Marajo (Pará, Brésil) - comme un agent social clé dans le processus de transformation de la relation entre marajoaras et son histoire, en particulier. Par rapport à la préservation du patrimoine culturel local et de son rôle de médiateur entre le passé et l'avenir, d'autant plus que la formation d'une conscience d'identité proactive. Pour comprendre le rôle de ce musée, l'élément principal auquel nous devons faire face se réfère à sa constitution comme un musée à la première personne, compte tenu d'instituer relation entre le musée et la communauté dans laquelle elle opère. Récit muséographique Marajó Musée - la méta-réalité créée par l'action du musée - propose un discours de la représentation de l'altérité comme appartenant, contribuant ainsi à la viabilité socio-culturel local. D'après les observations locales et fondement théorique et méthodologique fondée sur des principes et des procédures d'analyse du discours et la théorie critique, nous avons cherché à présenter une analyse du musée comme un processus de formation de l'établissement d'enseignement et l'agent, une condition départ de laquelle nous pouvons interpréter ses performances et les effets de cette part de la communauté de Marajoara.

Mots clefs: Musée, Protagonisme, Marajó, Patrimoine, Inclusion.

1. Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo ou Introdução

O Museu do Marajó (doravante referido apenas como MdM) foi fundado em 1972, na cidade de Santa Cruz do Arari, e representa a materialização da obra de um padre que possuía, como ideário, o entendimento de que só através da cultura seria possível o verdadeiro desenvolvimento das comunidades marajoaras com as quais convivia e com as quais se solidarizava. Giovanni Gallo, este misto de padre, agente social e museólogo, nasceu na Itália (Turim), em 27 de abril 1927. Filho de uma família carente abraçou a religião por vocação, tornando-se sacerdote da Companhia de Jesus. Estudou teologia e filosofia, mas acalentava o sonho de estudar sociologia – sonho que, infelizmente, ele não pôde realizar. Apesar disso, tanto a sua obra missionária, quanto a sua obra museológica, trazem em si as marcas desse fazer social que o caracterizava. Podemos dizer que a Ilha do Marajó, com sua exuberância ambiental, sua riqueza histórica e com sua diversidade tanto biológica quanto étnica, se constitui no locus no qual e a partir do qual, Giovanni Gallo encontrou as condições para o exercício de suas experiências sacerdotais transformadoras, pois imbuído de que a missão era tanto evangelizadora quanto de intervenção terrena, no sentido de que mais do que preparar para uma parúsia, Gallo acreditava que a redenção começava na terra e implicava dar condições dignas de existência para as populações que ali habitavam e ainda habitam.

Quando chegou na Ilha do Marajó, ele assumiu a paróquia do município de Santa Cruz do Arari. Nesse município, foi morar na Vila de Jenipapo, uma comunidade de pescadores localizada às margens do Lago Arari. Por opção estava,

agora, “numa vila de palafitas perdida no interior do Marajó [...] sem água, sem luz, sem telefone, com uma comida precária, com a previsão de um trabalho difícil” (GALLO, 1996, p. 168). Nessa comunidade, incentivou a produção de artesanato, que era produzido com os recursos disponíveis no local, organizou cursos de arte culinária, confecção de flores, corte e costura bordado e produção de sacolas. Construiu um posto médico, um centro comunitário, um laboratório onde ensinou as mulheres a embalsamar 12 mil piranhas, que foram enviadas para o exterior. Com o lucro obtido com a venda, pagava as trabalhadoras, além de ter realizado um conjunto de obras de melhoria no município: construiu 350 metros de pontes com esteios em madeira de lei, um trapiche comunitário, um cemitério para o período das águas grandes, uma pista de 800 metros para o pouso de aviões. O sucesso desse empreendimento foi tal que, em suas palavras, “sobrou até uma ponta para iniciar o nosso museu” (GALLO, 1996, p. 170).

Gallo conta que um dia recebeu a visita de um amigo, chamado Vadico, e que este trazia nas mãos um embrulho e o colocou sobre a mesa. “Aqui estão uns negócios que não prestam, mas que são como o senhor gosta”. Ao abrir o embrulho, viu que se tratava de algumas peças de cerâmica¹. A esses fragmentos cerâmicos a linguagem popular chama de “caco” (GALLO, 1996). Gallo sustenta que, naquele momento, nasceu-lhe a ideia de criar um museu “que recuperasse a cultura da nossa terra, a fim de preservá-la e divulgá-la. Ao mesmo tempo estaria projetado para o desenvolvimento da comunidade, numa forma bastante original e bem atual, ser polo de desenvolvimento através da cultura” (GALLO, 1996, p. 180). A participação da comunidade foi decisiva, como se vê, desde o início das atividades do MdM. E, em razão do seu protagonismo, podemos dizer que, desde suas origens, o MdM constituiu-se e instituiu-se como um museu de primeira pessoa, de acordo com a classificação de Regina Abreu (2012).

Na atualidade, o MdM localiza-se na cidade de Cachoeira do Arari (vizinha a Santa Cruz do Arari), à beira do Rio Arari, em um bairro denominado Choque. Está instalado em uma área de 20 mil m², sendo 10 mil m² para o prédio central (conf. Figura 1) e arboreto e outros 10 mil m² para estruturas de apoio, como a Fazendola Ecológica, o prédio da secretaria e as oficinas, além de uma área reservada para futura expansão que tem, aproximadamente, 7 mil m². Ali se encontra ainda: o túmulo de Giovanni Gallo; a Casa do Caboclo, uma palafita construída em bambu (taboca), que representa o modelo de uma casa de caboclo marajoara²; a reserva técnica, inaugurada em abril de 2008 com recursos do Fundo Nacional de Cultura e patrocínio da Petrobrás; e a antiga residência de Gallo, que, após a morte deste, foi transformada em Acervo Cultural Pe. Giovanni Gallo (OLIVEIRA, 2012).

¹ De acordo com Denise Schaan (2007) o acervo arqueológico do MdM possui peças de cerâmica produzidas entre os séculos V e XIII e é composto por mais de 100 artefatos e centenas de fragmentos de cerâmica marajoara, os quais passaram a integrar o acervo do MdM graças a doações que a comunidade, de moto próprio, fez à instituição.

² A Casa do Caboclo é um exemplo perfeito do que, a partir de Stransky, se denomina metarrealidade. Ou seja, que uma das funções do museu, enquanto sujeito-autor e agente no/do processo social educativo-formativo, é a criação ou construção de metarrealidade (Cf. BARAÇAL, 2008).



Figura 1: Localização dos prédios do Museu do Marajó.

No Acervo Cultural Pe. Giovanni Gallo encontra-se a biblioteca e uma coleção composta por objetos de uso pessoal de Gallo. Houve uma tentativa de remontagem de sua residência, de acordo como se encontravam dispostos os móveis e objetos no tempo em que ele ali vivia. Dentre os objetos expostos estão calçados, câmeras fotográficas, equipamentos utilizados para revelação de fotografias, sua coleção filatélica e espaços criados para fazerem referência a algumas das atividades desenvolvidas por ele, como “Gallo Escritor”, “Gallo Fotógrafo”, “Gallo Sacerdote”.

A exposição de longa duração, incluindo o mezanino, ocupa 1.000 m². “Quando alguém entra em nosso Museu, já sei qual será a primeira reação: “É tudo isso? Eu imaginava... Com certeza, pensava em encontrar uma baiuca com um par de cacarecos” (GALLO, 1996, p. 267). Com isso, Gallo expressava, com antecipação, a reação de surpresa de eventuais visitantes, reação que se enraíza em preconstruídos a partir da ideia de museu das grandes cidades ou dos museus mundialmente conhecidos, cuja riqueza e potência, por oposição e negação cultural, não poderiam ser encontrados em um museu, pequeno, pouquíssimo conhecido, localizado em um pequeno município da Ilha do Marajó, no interior do Pará, este também um estado de poucos recursos, em oposição aos estados do Sudeste e Sul do Brasil.

A criação do MdM nasceu também do desejo de propor e deixar à disposição da comunidade um caminho diferente para alcançar o desenvolvimento regional, tendo por eixo a valorização do existente (seja do passado, seja do presente), como parte inextricável do processo de afirmação e de reafirmação de uma identidade marajoara, ou seja, daquilo que, em sentido mais amplo, “faz o marajoara ser

marajoara”, o que, obviamente, inclui um conjunto heteróclito de traços culturais, de um jogo permanente de convergências e divergência (econômicas, sociais, políticas), de constante reconciliação com, negação e reinterpretação do passado ou daquilo que representa a Ilha do Marajó, com suas lendas, seu folclore, seus vestígios arqueológicos cuja importância é, muitas vezes, restrita a um pequeno círculo de especialistas. Ademais, não se pode desligar a criação e instituição do MdM de uma proposta ou plano museológico, com sua vertente de fora (o papel empreendedor e aglutinador de Gallo) e sua vertente interna (a vontade de participar e o entusiasmo dos marajoaras em se verem refletidos no museu) visando descobrir e entender o outro, numa constante pesquisa de campo de cunho etnográfico, histórico e sociológico.

Consideramos relevante compreendermos o papel que o museu, na qualidade de agente social, exerce em uma dada sociedade, se quisermos compreender a importância do MdM no processo de preservação das heranças culturais da Ilha do Marajó e, em particular, a sua ação protagonista como mediador entre o passado e o futuro dos traços culturais que compõe a realidade marajoara. O Museu do Marajó - enquanto instituição criada *com* e *para* a comunidade - propõe que o visitante/morador observe e reflita sobre seu processo sócio-histórico e acesse seus referenciais de memória e de identidade.

Tratar de identidade é como adentrar em um campo minado, tantas são as vertentes teóricas e tantos são os conceitos que tentam apreender e fixar esse movimento tanto histórico, social e psíquico a que chamamos identidade. Para Castells (1999), a identidade constitui fonte de significados para os atores sociais, e é construída por meio de um processo de individuação. Essa constituição se baseia num conjunto de atributos culturais inter-relacionados que podem prevalecer sobre outro tipo de significação, permitindo que os atores sociais tenham múltiplas identidades, nem sempre imunes à tensão e à contradição tanto na autorrepresentação quanto na ação social. Assim, é inegável que toda forma identitária é um construto histórico-social a partir da ação empreendida por instituições produtivas e reprodutivas, pelos aparatos de poder, por revelações de cunho religioso. De modo resumido, pela ação constante e ininterrupta da socialização via processo educativo-formativo. A esse processo que torna um indivíduo em sujeito e sujeito de e para uma certa sociedade, podemos dar o nome de paidéia. Como afirma Cornelius Castoriadis (1983, p. 290), toda paidéia “contém, de modo indissociável, os procedimentos instituídos através dos quais o ser humano, durante sua fabricação cultural [...] é conduzido a reconhecer e a assumir positivamente os valores da sociedade”. Logo, não há tampouco sociedade na qual esse tipo de procedimento formativo não ocorra.

Castells (1999) ainda apresenta questionamentos resultantes de processos contemporâneos de (re) construção de identidades com base na resistência e infere que esses processos são reações de defesa a três ameaças à sociedade: a globalização; a formação de redes com seu influxo à flexibilidade; e à crise da família patriarcal. Entretanto, entende-se que esses tipos identitários coexistem na

sociedade, em diferentes momentos de tensão e reação, pois somos todos - o tempo todo - produto dessas três forças identitárias e estamos, a todo momento, sendo legitimados ou buscando legitimação, resistindo a outras forças e projetando outras identidades. Deve-se observar que a identidade não é um todo, mas um processo contraditório, desigual, complexo, que de tempos em tempos, aparece uma dominante, um EU que carrega e mantém coeso o magma identitário que é sempre centrífugo. Por outro lado, é justamente essa centrifugicidade que permite a um indivíduo poder compor ou justapor diferentes traços identitários, sem incorrer em estado de esquizofrenia.

As sociedades modernas passam, desde a segunda metade do século XX, por mudanças estruturais responsáveis pela fragmentação e modificação das paisagens culturais. Nesse sentido, Stuart Hall (2006) preocupa-se com as transformações que essas mudanças produzem nas identidades pessoais, alterando a ideia que cada um tem de si. A essa perda de sentido, Hall denomina “deslocamento ou descentração do sujeito”, que se refere à perda da estabilidade do “sentido de si”. A descentração do sujeito, tanto de seu lugar sociocultural quanto de si mesmo, constitui uma “crise de identidade” para o indivíduo.

Nesse processo contemporâneo de (re) construção de identidades (CASTELLS, 1999) e deslocamento de sujeitos (HALL, 2006), os museus atuam como espaço de sustentação de identidades, nos quais os indivíduos podem dialogar com seus acervos e com seu grupo de pertencimento. Apesar dos museus poderem fazer a mediação dialógica entre indivíduo e seu local de pertença, a identidade não pode ser entendida como um produto. Ela é um processo e, como tal, deve ser apreendida e entendida em *situação*, por oposição a uma alteridade. O Museu pensado/criado por Gallo é baseado na proposta de um espaço de estudo e reflexão, a serviço das comunidades ribeirinhas marajoaras, como instituição catalisadora, de sustentação da identidade cultural. Nesta acepção, o MdM instaura-se como local de ação mais que de exposição.

Neste sentido, podemos dizer que o MdM se inscreve numa ação de resistência, propiciando à comunidade marajoara “uma nova maneira de existir, com maior visibilidade, exibindo a si mesmos, como forma de reconfiguração permanente de sua cultura” (ABREU, 2012, p. 295). Neste mesmo movimento de autorrepresentação, o MdM substitui, em seu plano museológico e em sua narrativa museográfica, o ponto de vista do outro por uma perspectiva enunciativa em que a representação da alteridade se mescla à construção imaginária de si. Tais são as razões, como já apontado acima, que nos levam a caracterizar, a partir de Abreu (2012) o MdM como uma experiência bem sucedida de museu em primeira pessoa.

Este trabalho busca demonstrar a importância da atuação do Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo como agente social fundamental no processo de transformação da relação entre os marajoaras e sua história. A partir de observações locais e de uma fundamentação teórico-metodológica baseada em princípios e procedimentos da Análise de Discurso e da Teoria Crítica, objetivamos

apresentar uma análise do Museu enquanto agente de um processo formativo-educativo específico, ou museal, o qual, por seu turno, é uma das formas pelas quais a ecceidade museal se expressa e se atualiza na realidade de uma comunidade.

Neste sentido, o museu deve funcionar como “o reconstrutor dessa trajetória; o restaurador do diálogo entre o Homem e o Objeto, um diálogo que ele esqueceu e de que carece; propiciador desse momento de equilíbrio entre passado e presente” (RÚSSIO, 1977, p. 25). Há, aqui, dois pontos que dizem respeito direto à relação entre o MdM e a população de Cachoeira do Arari. O primeiro concerne ao fato do MdM ter-se realizado nos termos dessas características enumeradas por Rússio; o segundo, ao fato também inegável de que foi graças a mediação do MdM que pôde ser (re) estabelecido um profícuo e criador diálogo entre o homem marajoara do presente e o homem marajoara do passado. Isso fica ainda mais evidente quando Rússio afirma que, mais do que assumir-se como agente de utopias, o museu deve assumir-se como construtor e deflagrador de utopias. Encontramos justamente aqui aquilo que mobiliza, em nosso entendimento, a façanha museológica de Gallo: deflagrar e construir utopias, a partir da concreta realidade, e torna-las factíveis por meios de uma diversidade de projetos e ações museais. Nesta acepção, é relevante destacar que o MdM consegue, ao menos no tempo em que era administrado por Gallo, escapar à armadilha de resumir-se à exposição e à espetaculosidade do que Castoriadis (1983) categorizou como memória morta e que, nas sociedades contemporâneas, vem sendo cada vez mais estimulado, chegando-se a um efeito discursivo caricato e hipertrofiado.

2. Metarrealidade e Pertencimento

Na sessão anterior nos reportamos à ecceidade museal e, em particular, à do MdM que, no terreno da práxis, se atualizou como meio ou mediador necessário, ao assumir para si o protagonismo no que tange a ações sociopolíticas, econômicas e culturais cujo fim era transformar a herança histórica e cultural marajoara em insumo e estímulo não só à transformação das condições socioeconômicas em que viviam as populações ribeirinhas da Ilha do Marajó, mas principalmente, à transformação da relação entre essas comunidades e o passado étnico e histórico, bem como com a diversidade cultural que predomina no Marajó. Graças, pois, à clarividência e aos esforços de seu criador, organizador e curador, bem como graças à participação voluntária e direta da comunidade (que também se faz protagonista do processo museal), o MdM logrou cumprir a sua missão – não evangelizadora (no sentido religioso, pois não buscava, com o Museu, converter as pessoas ao catolicismo), mas propulsora cultural e socioeconômica; educativo-formativa, como o é a missão propriamente museal³.

³ Para uma discussão mais sistemática sobre o papel dos museus como agentes sociais, ver Borges, 2014. Para uma análise mais aprofundada sobre o MdM como agente transformador ver Oliveira, 2012, e Oliveira e Borges, 2012.

Em sua memória para obtenção do título de mestre, Waldisa Rússio afirma que, sendo o museu um processo, este não pode, por conseguinte, ser entendido senão como um aspecto, dentre outros, das organizações culturais. O que significa dizer que o museu não se institui nem atua isolado das estruturas e conjunturas sociopolíticas, logo, sua existência integral não deve cientificamente ser pensada como se o museu se constituísse em um “em-si”. A concepção processual que Rússio tem do museu se opõe à tradicional concepção do museu como estado, no sentido de que, se o museu-estado é condenado a ser/estar sempre o mesmo; o museu-processo é fluido, potência-em-ação; o ser sendo como devir dinâmico, adaptável e pondo-se em consonância com as demandas da realidade sociocultural na qual se institui.

Deste modo, a singularidade dos museus (enquanto instituições em permanente devir) consiste no fato de que, dentre os lugares de produção de conhecimento, os meios e os produtos elaborados pelos museus sintetizam o conjunto do processo elaborativo, prospectivo e interativo do fato e do trato museal. Outra característica é que a avaliação museal dá-se em uma dupla instância: pelos pares (os especialistas) e, sobretudo, pelo público visitante (em geral, leigo). De forma mais contundente, a avaliação do público é, em última instância, determinante para o sucesso, ou não, de um museu; e até mesmo para a manutenção, ou não, de um museu. No sentido de que museus com baixíssima ou nenhuma visitação tendem, ao longo do tempo, a definhir e até mesmo a desaparecer⁴.

De todo modo, o eixo central a partir do qual se institui o MdM e que vai balizar as suas ações é a cultura. A cultura como produto histórico-social e como produtora de historicidade. Cultura que é tanto um produto da evolução e do engenho humano, quanto um processo mediante o qual o homem se humaniza pelo simbólico e transcende a sua condição original de máquina biológica. Assim como anteriormente dissemos que tratar de identidade seria como entrar em terreno minado, estamos cômnicos de que o mesmo se passa quanto se trata de conceituar cultura. Deste modo, e para os fins que visamos, limitar-nos-emos a trabalhar com um conceito de cultura segundo o qual cultura é “tudo aquilo que, na instituição de uma sociedade, ultrapassa a dimensão conjuntista identitária (funcional-instrumental) e que os indivíduos dessa sociedade assumem positivamente como valor, no sentido mais geral do termo” (CASTORIADIS, 1983, p. 290). Feitas essas considerações de caráter mais amplo, com o propósito de, partindo de uma caracterização mais genérica de museu, compreender a ecceidade deste museu cuja história e cuja atuação museal são tão fascinantes, passemos a apresentar o MdM, sua exposição e seus projetos e ações de intervenção na realidade marajoara.

O MdM conta com uma exposição de longa duração (não são organizadas exposições temporárias), que atua para que o morador local, e não o outro (visitante

⁴ Devemos reconhecer nesse processo os efeitos perversos do que Herbert Marcuse chamou de princípio de desempenho, uma característica altamente determinante nas sociedades contemporâneas, nas quais predomina o princípio da eficiência e eficácia sustentados em nome de uma racionalidade administrada (MARCUSE, 1973, 2013).

de fora e eventual), se expresse e se evoque. Considerando-se o trabalho desenvolvido por Gallo, a exposição montada por ele deve ser entendida sob uma perspectiva etnográfica. A originalidade desse Museu reside em seu projeto expográfico, no qual merece destaque o que Gallo chamou de “computadores caipiras”, ou seja, instalações de estrutura simples, compostas por uma série de mecanismos que podem ser manipulados pelos visitantes (Figura 2).



Figura 2: Visitante em interação com a exposição

O “computador” é o elemento que possibilita, e facilita, ao mesmo tempo, a percepção do visitante (observador) sobre a realidade museografada, e o fato de que ele é o elemento principal e fundamental da coisa observada. E essa integração e percepção possibilitada pelo “computador” - ao mexer nos painéis, puxar barbantes, girar manivelas, ou seja, tocar e manipular elementos tão próximos de sua realidade, tão familiares ao grupo local -, foram o fio condutor da obra museológica de Gallo: o museu que foi criado *por* e *para* os marajoaras.

Essa aparente contradição (de que o museu criado por Gallo foi concebido por e para os marajoaras) pode ser esclarecida se lembrarmos que foram as doações de peças arqueológicas e etnográficas, encontradas por moradores da região, que motivaram Gallo a organizar não apenas um local de culto/exposição/ação, mas um espaço que refletisse a identidade marajoara e a partir da qual os moradores, reconhecendo-se nela, passassem a valorizar o seu passado e, por conseguinte, sua própria formação histórico-cultural. Desse modo, podemos dizer que Gallo, dadas as suas atividades e competência de missionário e

de museólogo, atuou como um agente organizador e emulador das potencialidades locais, aliás bem em conformidade com o que Rússio (1977) considera ser a função mais importante do museu, mas igualmente em consonância com as resoluções da Mesa Redonda de Santiago do Chile, ocorrida em 1972.

A exposição do MdM reflete esse espírito, assim como igualmente reflete as condições gerais da museologia/museografia da época, o que implica também a expertise museal de Giovanni Gallo. Neste sentido, podemos dizer que uma exposição funciona como espelho e signo ideológico que reflete, refrata e difrata a realidade, sendo esta a base e a função do efeito metarrealidade produzida pelo discurso museal. A partir do enunciado expositivo é possível compreender não só o conteúdo que está sendo comunicado, como as condições de produção museográfica: teorias, propostas estéticas e sociopolíticas etc.

E é justamente nessa dinâmica entre população local, especialista e o Museu que encontramos aquilo que podemos chamar de a ecceidade do MdM: a alteridade como pertencimento: Marajó, ou a tomada de consciência, por parte dos marajoaras, dos outros que os habita(va)m. Assim sendo, a existência desse museu, nas condições socioculturais da Ilha o Marajó e, em particular, da cidade de Cachoeira do Arari, permitiu à população, certamente com a mediação de Giovanni Gallo, experimentar um processo de identificação e de construção identitária. Nestes termos, podemos concluir que a construção da exposição do MdM, como metarrealidade, permitiu que se instaurasse localmente um processo de consciência e identificação.

Esse processo de consciência e identificação opera em dois níveis simultaneamente. De um lado, podemos pensar numa consciência e identificação transhistórica e transcultural. Qual seja, os moradores passaram a ter consciência de pertença a uma história que, até mesmo por força da colonização e da formação-educação a que foram submetidos ao longo do tempo, a qual estavam não apenas alienados, mas com a qual se recusavam a identificar-se. Uma consequência direta dessa desidentificação era a desvalorização com que os vestígios arqueológicos e paleontológicos eram tratados, no sentido de que pouco ou nenhum valor era dado a esse tipo de objeto. De outro, havia, ainda como resultado da formação histórica, social e econômica, logo, cultural, uma espécie de baixa-estima cultural pela qual os próprios moradores tratavam sua cultura, considerando-a negativamente frente aos valores da cultura dominante que vinha da capital. O MdM muda esse quadro. A partir das ações museais e educativas do Museu, os moradores tomam consciência da relevância de sua cultura e de que é somente com a valorização da cultura local que se pode, efetivamente, valorizar outras formas culturais.

Vimos, acima que, em nosso entendimento, cultura não é nem coisa, nem se refere ou reduz a um setor particular da sociedade. Ao contrário disso, trata-se de uma totalidade que inclui valor, artefatos, rituais, modos de ser, de fazer e de estar no mundo. Acima de tudo, cultura é aquilo que além de formatar indivíduos em sujeitos, também é o que permite transcender os limites a priori e socialmente

fixados. Logo, cultura é um processo movediço que, por conta da ideologia, aparece aos sujeitos como se fosse estática. É justamente esse caráter movediço que a cultura imprime em qualquer de seus “produtos” ou constituintes. Por outro lado, esses objetos moventes deixam rastros em seu itinerário. Assim sendo, um aspecto interessante da prática museal reside precisamente no registro desses itinerários culturais e simbólicos que os artefatos têm ao serem incorporados ao acervo. No que concerne ao MdM, um bom exemplo foi o estudo da sua coleção de pajelança, durante o qual o deslocamento de certas peças mostrou como, em diferentes locais, essas peças eram investidas de diferentes significados (OLIVEIRA, 2012)⁵.

Ressaltamos, ainda, outro aspecto que se relaciona à tomada de consciência identitária mediada no e pelo MdM: a participação direta e sistemática dos moradores não só na construção do Museu, mas igualmente de sua manutenção e valorização frente aos visitantes. Por isso é emblemático, dessa tomada de consciência identitária, um dos recursos críticos de que se valeu Giovanni Gallo. Ao entrar no MdM, o visitante se depara com 2 caixinhas: Na primeira, a pergunta: “Quantos anos tem a peça mais antiga do Museu?”. Dentro da caixa há um fóssil com cerca de 190 milhões de anos. Na segunda, a pergunta: “Qual é a peça mais nova?”. Ao abrir a caixa, o visitante se depara com um espelho no qual está escrito: “É você!” (Figura 3). Esse é o espírito do MdM: consciência, identidade, participação.



Figura 3: “É você!”

⁵ Em Campos e Borges (2012), encontra-se um estudo específico acerca desse fenômeno, tomando como objeto de análise a exposição sobre a ciência Kayapo, realizada pelo Museu Paraense Emilio Goeldi em 1987, intitulada “A ciência dos Mebêngôkre: alternativas contra a destruição”; remontada em 1992, no Paço Imperial do Rio de Janeiro, por ocasião da Conferência das Nações Unidas sobre o Meio Ambiente e o Desenvolvimento (ECO-92), tendo sido renomeada como “Ciência Kayapó: alternativas contra a destruição”.

3. O Museu do Marajó, Representações e Ações Socioculturais

A partir das pesquisas arqueológicas que realizou, Gallo compilou e sistematizou os motivos ornamentais das cerâmicas arqueológicas que dispunha, tendo conseguido “[...] aproveitar até os mínimos fragmentos, partindo do princípio de que o desenho dos índios é sempre simétrico e periódico” (GALLO, 1996, p. 180), pois acreditava que esses motivos poderiam ser aproveitados em produções artesanais. Após vinte anos de pesquisas publicou o livro “Motivos Ornamentais da Cerâmica Marajoara: modelos para o artesanato de hoje”⁶. Trata-se de um compêndio de 114 motivos gráficos apresentados em papel quadriculado (para facilitar o trabalho das bordadeiras, em ponto cruz) e em traços contínuos (para ser utilizado em trabalhos de serigrafia, entalhe em madeira e outras utilizações). Desse modo, Gallo elaborou um banco de dados dos mais completos sobre os grafismos marajoaras.

Os grafismos foram utilizados em oficinas de bordado, de fabricação de instrumentos de percussão, cerâmica, entalhe em madeira, pintura e serigrafia, promovidas com vistas a qualificação da mão-de-obra local. A partir de então, os motivos marajoaras saíram dos objetos e passaram para as ruas, sendo reproduzidos nas praças, postes, fachadas de casa, laterais de ônibus etc. Para Linhares (s.d.) e Schaan (2007), a tradição da popularidade dos motivos marajoaras, utilizados para caracterizar elementos regionais, é uma tradição inventada, segundo a conceituação de Hobsbawn e Ranger (2002). Segundo Schaan, esta tradição inventada pode ser utilizada para sensibilizar as pessoas sobre a importância de se conhecer o passado e preservar o patrimônio arqueológico, pois segundo a autora, é através da preservação que se podem garantir algumas interpretações, bem como a possibilidade de que o passado possa criar “identidade, cidadania e história” (SCHAAN, 2007, p. 113-114).

O MdM desempenha um papel importante na formação da consciência histórica dos marajoaras, pois estes passaram a valorizar o patrimônio cultural da região. Assim, através da importância dada ao conhecimento do passado, bem como a produção/reprodução de objetos, nas oficinas, o Museu passou a influenciar no desenvolvimento cultural e econômico da região. Podemos supor que, ao reproduzir os desenhos marajoaras e repassá-los aos moradores, Gallo buscou fazer a mediação da tensão existente entre conservação patrimonial e desenvolvimento econômico-social.

No que se refere à função social do museu, o pensamento e a prática museológica de Gallo, como vimos, não se distanciava dos princípios e das recomendações que constam da Declaração de Santiago (1972), que definiu as bases do museu integral, visando proporcionar à comunidade uma visão de conjunto de seu meio material e cultural. Punham-se também de acordo com a Declaração de Caracas, realizada na Venezuela em 1992, segundo a qual os museus não podem

⁶ Gallo, Giovanni. *Motivos Ornamentais da Cerâmica Marajoara: modelos para o artesanato de hoje*. 3ª edição revista e ampliada. Cachoeira do Arari, PA: Museu do Marajó, 2005.

ser entendidos, somente, como espaços de informação e de conhecimento, mas como meios de comunicação que, através dos objetos, transmitem significados e produzem discursos⁷.

A Declaração recomenda que sejam realizadas pesquisas sobre as comunidades nas quais está inserido o museu, em busca de elementos que facilitem a compreensão de seu processo sociocultural, “envolvendo-a nos processos e atividades museológicas, desde a investigação e coleta de elementos significativos existentes em seu contexto até sua preservação e exposição” (CARACAS, 1992). Essas recomendações, referentes à comunicação museal e ao patrimônio, podem ser observadas no trabalho desenvolvido por Gallo no MdM. Ele acreditava que era necessário impulsionar a cultura, para que o desenvolvimento fosse integral, efetivo. Estava convicto de que o projeto do Museu alinhava-se ao trabalho jesuítico, considerando que os padres da Companhia de Jesus “sempre usaram a cultura como recurso fundamental do seu apostolado” (GALLO, 1996, p. 255).

A aproximação do Museu com a comunidade era ponto fundamental do trabalho de Gallo. As oficinas aconteciam em edificações anexas ao prédio central, tais como a casa do artesanato; o atelier de cerâmica; a antiga sala de audiovisual, onde se desenvolvia o trabalho do Ponto de Cultura do Museu do Marajó⁸; a Fazenda Ecológica, onde também funcionava a Escola de Música, e servia como local de ensaio da Banda de Música Giovanni Gallo. A Escola de Música foi criada em 2001, em parceria com a Prefeitura Municipal de Cachoeira do Arari e a Fundação Carlos Gomes. Gallo pretendia não só oferecer mais um serviço do Museu à comunidade, integrando e despertando o interesse pela música nos jovens do município, mas, também, reativar a antiga Banda de Música, criada em 1935, por João Vianna (1909-1965).

No prédio onde funciona a secretaria do Museu (que, na época em que Gallo vivia, era denominado Casa do Artesanato), eram ministradas as oficinas de costura e era o local onde as bordadeiras produziam os bordados com motivos arqueológicos: “eram oitenta e duas que assim ganhavam o peixe de cada dia” (GALLO, 1996, p. 265). Atualmente, a oficina não está em funcionamento e os bordados são produzidos, de modo eventual, por bordadeiras da comunidade, quando há demanda por parte da gestão do MdM. Nesse prédio, também estavam

⁷ Apesar de podermos apontar as convergências entre a práxis museal de Gallo e essas disposições e resoluções (a de Santiago e a de Caracas), não dispomos de elementos documentais que possam sustentar a afirmação de que Gallo efetivamente estava inteirado dessas resoluções de disposições. Deste modo, o máximo que podemos fazer, além de apontar a existência de traços discursivos similares, é tecer hipótese de que Gallo tivera contato com esses documentos.

⁸ Pontos de Cultura são entidades apoiadas financeira e institucionalmente pelo Ministério da Cultura e que desenvolvem ações socioculturais nas comunidades em que estão inseridas. Podem ser instalados nos mais diferentes espaços – de casas a centros culturais – de onde desencadeiam processos de agregação de novos agentes e parceiros, cf. <<http://www.cultura.gov.br/culturaviva/ponto-de-cultura>>. Acesso em 18, abr. 2011. O Ponto de Cultura Giovanni Gallo foi aprovado em 2005. Seus projetos eram voltados para o público acima de 14 anos, e pretendia gerar trabalho e renda através da qualificação profissional e inclusão social, aliando o conhecimento tradicional da cultura marajoara às novas tecnologias digitais, e articulado com os demais projetos implantados pelo Museu. Disponível em www.omuseudomarajo.com.br. Acesso em 10.fev. 2012.

instaladas a biblioteca e a escola de informática; há, também, outra edificação na qual se desenvolve o trabalho da serralha do Museu.

Imbuído da missão de preservar a cultura marajoara e contribuir para o desenvolvimento social da região, o MdM atuou, como incentivador da manutenção do ofício de foliões e promoveu oficinas de repasse do conhecimento aos jovens de Cachoeira do Arari. Nas oficinas os alunos, de variadas idades, aprenderam a tocar os instrumentos musicais, cantar, compor folias e rezar as ladainhas. Os recursos necessários para o pagamento do professor eram repassados pela Prefeitura Municipal de Cachoeira do Arari, parceira fundamental para a manutenção das oficinas. Os instrumentos utilizados para o aprendizado, além daqueles que pertenciam à Paróquia local e à própria Comissão de Foliões, foram fornecidos pelo Ponto de Cultura do Museu, que doou 8 violões, 2 cavaquinhos, 1 banjo, 2 pandeiros e 4 triângulos (BARROS, 2008). Apesar de todas as dificuldades financeiras as oficinas de folias se mantiveram e foram fundamentais, tanto para a manutenção e repasse do conhecimento tradicional, como apoio importante para o fortalecimento da Irmandade do Glorioso São Sebastião de Cachoeira do Arari e como elemento chave para o registro da Festividade do Glorioso São Sebastião de Cachoeira do Arari como patrimônio cultural do Brasil. A participação efetiva, do Museu do Marajó, desde o princípio das discussões acerca da proteção da memória dessa herança cultural, contribuiu, fortaleceu e facilitou o processo de preservação, manutenção, registro e repasse do conhecimento tradicional referente às folias.

4. O Museu do Marajó após Gallo ou Considerações

Apesar de ser uma referência no Marajó e, obviamente, no município de Cachoeira do Arari, mobilizando os moradores que se referem ao MdM como “o nosso museu”, é notório que a morte de Giovanni Gallo provocou uma espécie de descontinuidade na dinâmica do MdM. Se durante a gestão de Gallo o MdM podia ser caracterizado como em processo, dinâmico – as diversas oficinas, os projetos de intervenção socioeconômicos, a rede de solidariedade que o ex-padre⁹ tecera em torno do MdM são provas cabais disso que afirmamos. Atualmente, ainda que conserve traços daquele MdM, percebe-se que houve uma estagnação. Muitas peças encontram-se em delicado estado de conservação, a expografia continua a mesma do tempo de Gallo e há muitos suportes e textos necessitando de reparos etc. Em suma, o estado atual do MdM mostra sinais claros de que necessitaria de um investimento tanto financeiro, quanto técnico e museográfico.

Do ponto de vista das ações museais dirigidas à comunidade, essa situação é ainda mais precária. Pouco ou quase nada tem sido feito no que tange às ações educativas e à missão de intervir na realidade local com a finalidade de transformar social, cultural e economicamente a vida dos moradores (ainda que dentro dos limites e da capacidade transformadora de um museu).

⁹ Giovanni Gallo deixa a Companhia de Jesus em 1984, após um período de conflitos ocorrido entre ele e o Bispo da Diocese de Ponta de Pedras (Ilha do Marajó), a qual estava vinculado.

Essa situação do MdM nos leva a pensar que, se de um lado, a liderança e as iniciativas de Giovanni Gallo conseguiram levar o MdM ao patamar de importância que ele logrou obter; por outro lado, essas mesmas características contribuíram para que se mantivessem não apenas o Museu com agente transformador, mas igualmente fosse capaz de manter a rede de sustentação que o MdM tinha na época de Gallo. Neste sentido, é-nos permitido dizer que havia um MdM antes de Gallo e um MdM depois de Gallo. A conclusão óbvia que isso nos impõe é que o MdM era uma instituição dependente dessa personagem que marcou definitivamente a vida marajoara, em geral, e a museologia paraense em particular.

Diante de todos esses fatores, podemos afirmar que, em duplo sentido, o MdM era e é um museu de/em primeira pessoa. Em um primeiro nível, certamente o menos importante ainda que o mais impactante no que tange à vida mesma do Museu, sendo uma instituição que reflete o pensamento, as iniciativas e as características de seu criador, a caracterização de museu de primeira pessoa está associada à quase inseparabilidade entre o MdM e seu criador, sendo o MdM uma materialização das concepções museais e político-sociais de Giovanni Gallo.

Em um segundo nível semântico e semiótico, e certamente o mais importante do ponto de vista museológico, podemos caracterizar o MdM como museu de/em primeira pessoa justamente pela identificação que se verifica entre os marajoaras e o “seu” Museu. Não apenas isso, mas porque esse Museu os representa, representa uma parte de sua história, de sua complexidade e diversidade cultural. Ainda um outro fator que contribui para essa caracterização refere-se ao que pôde ser constatado em loco e que se encontra registrado nos anais do Museu: que a construção do Museu – o que implica aqui a constituição de seu acervo – foi também obra dos moradores que, imbuídos pelo exemplo de Gallo, passaram a ter uma relação de positividade com o passado do Marajó e, especialmente, com os vestígios culturais não só desse passado – que aos poucos ia-lhes sendo apresentado e revelado -, mas igualmente do presente.

Referências

- ABREU, Regina. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Ticuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Marworno e Galibi Kali'na. In: FAULHABER, Priscila et Al. *Ciência e Fronteira*. Rio de Janeiro: MAST, 2012. p. 289-316.
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio) Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008. 124f.
- BARROS, Liliam Cristina da Silva. Folias e Ladainhas no Marajó. In: LIMA, Maria Dorotéa; PANTOJA, Vanda. *Marajó: culturas e paisagens*. Belém: 2ª SR/ IPHAN, 2008, p. 44-57.
- BORGES, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oximoros. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v.7, n.1, jan/jun. 2014. p-1-20

- CAMPOS, Marcio D'Oliveira; BORGES, Luiz Carlos. Percursos simbólicos de objetos culturais: coleta, exposição e a metáfora do balcão. *Boletim do Museu Paraense Emílio Goeldi. Ciências Humanas*, v. 7, n. 1, jan/abr. 2012, p.113-130.
- CARACAS. *Declaração de Caracas*. 1992, não paginado. Disponível em: http://www.museologiaportugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=4:declaracao-de-caracas-1992&catid=4:declaracao-de-caracas-1992&Itemid=3. Acesso em: 12 jan.2012.
- CASTELLS, Manuel. *O Poder da identidade*. Vol. I. São Paulo: Paz e Terra, 1999.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Socialismo ou barbárie*. O conteúdo do socialismo. SP: Brasiliense, 1983.
- GALLO, Giovanni. *O homem que implodiu*. Belém: SECULT, 1996.
- HALL, Stuart. *A identidade Cultural na Pós-Modernidade*. Rio de Janeiro: DP&A, 1997.
- HOBSBAWM, Eric. A invenção das tradições. In HOBSBAWM, Eric; TERENCE, Ranger. (Orgs.). *A invenção das tradições*. São Paulo, Editora Paz e Terra, 2002, p.9-23.
- LINHARES, A. M. A. Museu do Marajó: O museu de curiosidades interativas da região Amazônica. *Revista Museu*, s.d. Disponível em http://www.revistamuseu.com.br/artigos/art_esp?id=16829. Acesso em 20. Ago. 2009.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial*. O homem unidimensional. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: ETC, 2013.
- OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno de. *Curandeiros e pajés numa leitura museológica*. O Museu do Marajó Pe. Giovanni Gallo-PA. Dissertação (Mestrado) Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, Unirio/Mast, Rio de Janeiro, 2012. 189f.
- OLIVEIRA, Karla Cristina Damasceno de; BORGES, Luiz C. O Museu do Marajó entre pajelança e memórias. *Anais do Museu Histórico Nacional*, v. 44, 2012, p. 153-177.
- RÚSSIO, Waldisa Pinto. *Museu*. Um aspecto das organizações culturais num país em desenvolvimento. Dissertação (Mestrado em Ciências Sociais) Escola Pós Graduada de Ciências Sociais, Fundação Escola de Sociologia e Política de São Paulo, São Paulo, 1977. 166f.
- SANTIAGO. *Declaração de Santiago*. 1972, não paginado. Disponível em: http://www.museologiaportugal.net/index.php?option=com_content&view=article&id=3:declaracao-de-santiago-1972&catid=3:declaracao-de-santiago-do-chile-1072&Itemid=3. Acesso em 12.jan.2012.
- SCHAAN, Denise Pahl. A arte da cerâmica marajoara: encontros entre o passado e o presente. *Habitus*, Vol 5, nº 1, jan-jun. Goiânia 2007, p. 99-117. Disponível em <http://seer.ucg.br/index.php/habitus/article/view/380/316>. Acesso em 20. Ago. 2009.

MÉXICO EN DOS EXPOSICIONES INTERNACIONALES: PARIS 1952- OSAKA 1970

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Universidad Iberoamericana

scarlet.galindo@gmail.com

Resumen: El presente texto analiza la participación de México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970, las cuales estuvieron a cargo del destacado promotor cultural y museógrafo Fernando Gamboa, quien fue uno de los artífices de la creación de la identidad nacional de México ante el mundo, ya que estuvo a cargo de las participaciones mexicanas dentro de ferias internacionales y exposiciones en diferentes países desde 1950 hasta 1970 como Jefe del Departamento de Artes Plásticas en el Instituto Nacional de Bellas Artes.

Su objetivo es reconstruir parte de la memoria hegemónica de México y los cambios específicos en las políticas culturales sexenales, desde una postura crítica y con ello contribuir a la creación de la memoria museológica y museográfica.

Esta investigación utiliza como marco teórico el libro: *Los marcos sociales de la memoria* (1925) de Maurice Halbwach, a través de un análisis de elementos tales como el tiempo (contexto histórico), el lenguaje o discurso (curaduría), el espacio (museografía) y los actores involucrados a través de entrevistas con personas que participaron en estos eventos.

Abstract: The present analysis deals de participation of Mexico in two international exhibitions: Paris 1952 and Osaka 1970, in charge of Fernando Gamboa, a prominent cultural promoter and museographer, who was one of the architects in the creation of Mexican's national identity. Fernando Gamboa was in charge of every exhibition in international fairs and foreign countries from 1950 to 1970 through his position as Head of the Department of Visual Arts at the National Institute of Fine Arts in Mexico.

The aim of this paper is to reconstruct part of this hegemonic memory of Mexico and the specific changes occurred inside of the cultural policies every six-year presidential change from a critical position as a contribution in creation of museological memory.

Through this research I used as a theoretical framework the book: "The social frameworks of memory" (1925) wrote by Maurice Halbwach, through an analysis of elements such as time (historical context), discourse (curatorship), space (museology) and how the people how lived it remember this events.

Resumo: O presente texto analisa a participação do México em duas exposições internacionais: Paris 1952 e Osaka 1970, a cargo de Fernando Gamboa, um promotor cultural proeminente e museógrafo, que foi um dos arquitectos na construção da identidade nacional mexicana. Fernando Gamboa foi encarregado de todas as exposições em feiras

internacionais e países estrangeiros 1950-1970, como chefe do Departamento de Artes Visuais do Instituto Nacional de Belas Artes, no México. O objetivo deste artigo é reconstruir parte desta memória hegemônica do México e as mudanças específicas que ocorreram em cada período presidencial de seis anos nas políticas culturais. O análisis apresenta uma posição crítica e uma contribuição na criação da memória museológica. Nesta pesquisa eu usei como referencial teórico o livro: Os quadros sociais da memória (1925) escrito por Maurice Halbwach, através de uma análise de elementos, tais como o tempo (contexto histórico), o discurso (curadoria), espaço (museologia) e entrevistas com as pessoas que participaram nos acontecimentos.

Palabras-clave: Memoria, Política Cultural, Microhistoria, Marcos Sociales de la Memoria, Museología Crítica.

1. Introducción

Durante la década de los cincuenta y setenta México experimentaba un proceso de conformación de su identidad nacional y de la política cultural que debía seguir, después de la Segunda Guerra Mundial, cuando la mayoría de los países estaban tomando partido entre adoptar el socialismo soviético ó seguir al capitalismo norteamericano.

En ese entonces la investigación en museos aún no utilizaba algunos conceptos básicos, como el término curador, ya que no existía una palabra para designar a la persona encargada de reportar al director del museo lo correspondiente a las colecciones a su cargo, con deberes tales como el cuidado, desarrollo, mejora y estudio de las mismas, o al menos no tenía ese nombre; tampoco existía una clara formación profesional para las personas que se dedicaban a la creación y montaje de exposiciones, por lo que esta labor se realizaba y aprendía mediante la práctica.

La construcción de la museografía y museología de México se debe, sin embargo, al interés de personalidades que ayudaron al desarrollo de conceptos teóricos y formas básicas e importantes que hoy día siguen vigentes y que han sido utilizadas para el desarrollo de estas disciplinas. Será en los años cuarentas, después de una reunión de la Unesco en México, que el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) cree en la Escuela Nacional de Antropología en el año de 1947 la carrera técnica de museografía, que era impartida a vigilantes y administradores de museos en un intento por profesionalizar esta práctica. Esta carrera duró escasos tres años y estaba vinculada con la creación del Museo Nacional de Arte que se encontraría en el Palacio de las Bellas Artes. Los precursores de esta carrera técnica, fueron los pioneros en la museografía mexicana: Daniel Rubín de la Borbolla, Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa (Molina, 2005, p. 125).

En el presente estudio titulado *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*, se comparan dos exposiciones mexicanas ocurridas en el

extranjero, a partir del análisis de “Los marcos sociales de la memoria” de Maurice Halbwach(1925), en los que se analiza el lenguaje contenido en el discurso museográfico, el espacio a partir de evidencias fotográficas de su museografía y el tiempo por medio del contexto que abarcó la revisión hemerográfica de algunos diarios y la entrevista de algunos de los participantes en estas exposiciones. La selección de los casos tuvo como criterio el análisis micro-histórico (Barth, 2008) del trabajo del promotor cultural y museógrafo Fernando Gamboa, quien fuera el encargado de las representaciones internacionales de México en el extranjero entre 1950 y 1970. Con la revisión de ambos casos, una exposición en el extranjero y una exposición denominada Universal, se pretende reconstruir parte de la memoria museológica de México, a vislumbrar la conformación de su identidad nacional y su relación con la política cultural, asimismo contribuir a la construcción de una museología mexicana desde la crítica.

Los objetivos específicos de esta investigación fueron:

- Analizar elementos de dos exposiciones internacionales, que me permitieron mostrar un cambio en las políticas de exhibición en México, una apertura a nuevas tendencias artísticas y las motivaciones que originaron dichos cambios.
- Evidenciar un momento histórico comentado desde la perspectiva de aquellos actores que participaron en el mismo y de esta manera recuperar una parte de su memoria.
- Rescatar un periodo importante para la museografía, que sustenta el por qué se le considera a Fernando Gamboa como uno de los más importantes curadores de exposiciones en el México del siglo XX.
- Presentar una investigación desde la museología crítica, que metodológicamente ayuda a la construcción de posteriores estudios que se podrían considerar parte de la historiografía hegemónica dominante, pero rompiendo ciertos mitos que se desarrollaron entorno a ellos.

Las fuentes consultadas fueron documentos procedentes del archivo que cuidadosamente resguarda la Promotora Cultural Fernando Gamboa A. C. (PCFG) en la Ciudad de México, donde se pudieron observar fuentes primarias para el desarrollo de la exposición, tales como: selecciones de obra, cartas donde se gestiona el préstamo de las mismas, videos, audios, documentos oficiales; documentos hemerográficos que me permitieron ubicar el contexto histórico y la crítica periodística de las exposiciones, se consultaron periódicos como *El Universal*, el *Nacional*, el *Novedades* y el *Excélsior*; el catálogo de las exposiciones para cotejar la lista de artistas “elegidos”; fotografías de la época, que permitieron hacer una reconstrucción museográfica del espacio, la revisión del marco legal para la conservación del patrimonio, así como entrevistas con personas relacionadas con estos eventos, para recuperar parte de la memoria colectiva. Se entrevistó al

museógrafo Don Emeterio Guadarrama quien estuvo presente en el desmontaje de la exposición de 1952 y al artista plástico Arnaldo Coen quien realizó dos obras para Osaka 70.

Agradezco a la Dra. Ana Garduño, por su orientación y consejos, sin los cuales esta investigación no hubiera sido posible, a Patricia Gamboa, por abrirme las puertas del maravilloso acervo que conforma la Promotora Cultural Fernando Gamboa. Así como a Don Emeterio Guadarrama y Arnaldo Coen, por brindarme la oportunidad de entrevistarlos y conocer de primera mano su papel y el de Gamboa en el desarrollo de las exposiciones.

También estoy sumamente agradecida con Yani Herreman, Alma Montero, Gabriela Gil, Patricia López y Andrés Triana por su lectura, interés y el enriquecimiento que aportaron a este trabajo, con el que recibí el grado de Maestra en Museología y que forma parte de las conclusiones de tres años de investigación.

2. Fernando Gamboa y su papel como creador de exposiciones

Los creadores de exposiciones universales han sido los grandes precursores de la museografía y el arte; muchos de ellos formados en la práctica, sentaron las bases del montaje de exposiciones, la clasificación de objetos y hasta la gestión de museos. Por mencionar a algunos, en E.U.A., encontramos al zoólogo Goode Brown (1851–1896), quien a los 25 años ayudó a catalogar los especímenes de mamíferos y peces que se ocuparon en la exposición de *Centennial Exhibition 1876*, además de ordenar y realizar los montajes del museo *Smithsonian*; en Inglaterra, al diseñador Henry Cole (1808—1882), quien trabajó en la conceptualización y montaje del *Crystal Palace*, para la exposición universal de Londres 1851, en donde se preocupó principalmente por la unión entre las artes y la industria, por lo que es considerado precursor del diseño industrial; en Francia, Frédéric Le Play (1806–1882), sociólogo y uno de los creadores de las exposiciones francesas tradicionales, a quien debemos la ordenación en círculos concéntricos de la exposición universal de 1867 (Rydell, 2006: 135-151). Otros personajes relevantes por sus aportaciones a la Museología son: Paul Rivet (1876—1958) etnólogo francés que dio origen a la teoría multirracial según la cual el ser humano sudamericano procedería, además de Asia, de Australia y de la Melanesia; Georges Henri Riviére, (1897—1985) museólogo francés, creador del concepto del ecomuseo, entre otros.

En México, también encontramos importantes personalidades que impulsaron la creación de instituciones culturales y marcaron las pautas de la museografía nacional. Tal es el caso del antropólogo Daniel Rubín de la Borbolla Cedillo (Puebla, 1907 -Ciudad de México, 1990) quien destacó en los ámbitos de la arqueología, el

indigenismo, la educación, la museografía y siempre abogó por su profesionalización. Fundó y reorganizó más de 15 museos, entre los que destacan el Museo Nacional de Artes e Industrias Populares de México (1951) y el Museo de

Ciencias y Arte de la Universidad Nacional Autónoma de México (1960). En 1947 se encargó de organizar, desde una perspectiva didáctica, el Museo Nacional de Antropología cuando éste se encontraba en la calle de Moneda; asimismo, sus colecciones históricas que se reubicaron en el Museo Nacional de Historia del Castillo de Chapultepec (1940) . También sobresale el pintor y caricaturista, apasionado de la etnografía, materia de la que impartió cátedra en la Escuela Nacional de Antropología e Historia (ENAH), difusor de las culturas prehispánicas y de la danza folclórica Miguel Covarrubias (Ciudad de México, 1904 -1957), destacado por su museografía enfocada en la etnografía y sus pinturas y mapas que ilustraban de mejor manera el devenir de las culturas y Carlos Pellicer (Villahermosa, 1897 - Ciudad de México, 1977), poeta mexicano que participó en la creación de varios museos, entre los que estacan el Museo la Venta, el Museo de Tepoztlán, el de Comacalco, Palenque y el de la Universidad de Hermosillo. El Museo de la Venta, se creó como un poema, al dramatizar las piezas en un ambiente natural, recreando la selva (1958) (Fernández, 1987, pp. 188-197).

Ellos no sólo participaron en la creación y montaje de las exposiciones universales en las que México hizo acto de presencia, al mismo tiempo formaron parte de las exposiciones itinerantes que visitaron diversas naciones y se hospedaron en varios museos alrededor de mundo. Otra importante personalidad para la museografía mexicana es Fernando Gamboa, quien fue el organizador de los pabellones mexicanos en las exposiciones universales de 1950 a 1970.

Fernando Gamboa, nació en México en 1909, fue pintor, museógrafo, promotor cultural, diplomático, fundador de revistas dedicadas a las artes plásticas y organizador de museos y exposiciones. En un principio había planeado dedicarse a la arquitectura, sin embargo, dirigió sus aspiraciones hacia la pintura, escultura e historia del arte, materias que estudió en la Academia de San Carlos (1924–1928) donde realizó sus primeras museografías al montar exposiciones para sus compañeros y maestros (Campbell, 1991, pp. 11-19).

Fue miembro de las misiones culturales de la Secretaría de Educación Pública de 1930 a 1932, con las que viajó al interior de la república para actualizar la formación de profesores rurales, así contribuyó a enfatizar la importancia de la enseñanza del arte (Molina, 2005, p. 124).

De 1935 a 1936, realizó junto con Leopoldo Méndez, Pablo O'Higgins y Alfredo Zalce los murales en el edificio de los Talleres Gráficos de la Nación, los cuales contienen temas revolucionarios. Participó activamente en la Liga de Escritores y Artistas Revolucionarios (LEAR), además de realizar obra en pequeño

formato, especialmente grabado.

En 1936, tiene su primer trabajo como profesional de la museografía en la exposición titulada *Francisco Goitia, el olvidado*, instalada para inaugurar una nueva sede de la LEAR. Su primera muestra en el extranjero fue *Cien años de grabado político en México* (1937), exhibida en tres importantes ciudades de España durante la guerra civil (Garduño, 2009, pp. 17-65). De 1939 a 1940 participó en la política exterior del gobierno del presidente Lázaro Cárdenas, cumpliendo con labor diplomática de traer a los exiliados españoles en barcos procedentes de Francia y África del Norte, o vía terrestre desde Nueva York a nuestro país (Campbell, 1991, p. 12).

Con la muestra de la obra completa de José Guadalupe Posada (1943–1944), exhibida en Bellas Artes y posteriormente llevada al *Art Institute of Chicago*, comienza su trabajo internacional. Esta exposición recibe una crítica favorable de Justino Fernández, cuando este crítico de arte comienza la labor de recopilar las exposiciones sobresalientes de nuestro país en su *Catálogo de exposiciones de 1943*. Con la *XXV Bienal de Venecia* (1950), fortalece su labor como difusor de la denominada Escuela Mexicana de Pintura, ya que en esta muestra lleva, por primera vez a Europa, la obra de Orozco, Siqueiros, Rivera y Tamayo.

Fue curador y museógrafo de la Sala Nacional del Palacio de Bellas Artes, director fundador del Museo Nacional de Artes Plásticas (1947–1952) y subdirector técnico del Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA). En 1952 lleva a París la muestra titulada: *Arte Mexicano desde los tiempos Precolombinos hasta nuestros días* (1952–1953), de la que hablaré más adelante.

En 1953 fue despedido del INBA, razón por la cual su trabajo como curador y museógrafo se limitó al festival cinematográfico de Venecia en 1954. Retomará dicha labor en 1958 con la Exposición Universal de Bruselas (Briuolo Destéfano, 2009), ya como colaborador en las Secretarías de Economía o de Industria y Comercio, dentro de las cuales da continuidad a la política de montajes grandilocuentes, destinados para el consumo internacional (Garduño, 2009).

En 1968, lleva una exposición retrospectiva de Rufino Tamayo a la Bienal de Venecia. Fue comisario¹ general de los pabellones de México en la Feria Mundial de Nueva York, Estados Unidos (1965); en la Exposición Universal e Internacional de

¹ En la actualidad las palabras “curador” y “comisario”, son utilizadas como sinónimos. Sin embargo, “curador” es la persona que se encarga no sólo de organizar la exposición sino también de seleccionar las piezas que se van a mostrar y generar una “línea discursiva-teórica”. Mientras que el “comisario” término más utilizado en España, no es exactamente lo mismo que un “curador”, puesto que realmente sólo se especifica su labor dentro de la organización de una exposición y no necesariamente la creación del concepto. En muchos casos “curador”, que proviene del “cuidador”, se traduce como comisario. En esta tesis, ya que se toman citas textuales de Gamboa y de personalidades de su tiempo, como es el museógrafo Don Emeterio Guadarrama, se utilizará la palabra comisario, para referirse a la persona encargada de una exposición itinerante. Wordreference. (2012). “¿Curador o comisario?”. Recuperado el 18 de 07 de 2012 de [WordReference.com,\(Productor\):http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=64705&langid=24](http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=64705&langid=24)

Montreal, Canadá (1967); en la Hemisferia de San Antonio, Texas, Estados Unidos, (1968) y en la Exposición Universal e Internacional de Osaka, Japón (1970). Dentro de estas exposiciones, promovió la creación de obras artísticas invitando a diversos autores a realizar obras *ex profeso* para esos montajes.

Entre los recintos museísticos que ayudó a instalar están el Museo Nacional de Historia en el Castillo de Chapultepec (1940), la reorganización del Museo Nacional de Antropología, en Moneda (1944), el Museo Tamayo de Oaxaca (1972—1974), el Museo Carmen y Alvar Carrillo Gil (1974—1975) y el Museo Rufino Tamayo en la Ciudad de México (1981).

En su biografía oficial, se calcula que realizó 163 exposiciones, de las cuales 84 son retrospectivas individuales o colectivas de artistas mexicanos y 79 individuales y colectivas de artistas de otras partes del mundo (Campbell, 1991, p. 14).

Fue director del Museo de Arte Moderno (1972—1979), director honorario interino del Museo Carmen y Alvar Carrillo Gil (1974—1975) y director de Fomento Cultural Banamex (1983—1990), puesto en el que permaneció hasta su muerte, el 7 de mayo de 1990, causada por un accidente automovilístico (Campbell, 1991, p. 11).

Fernando Gamboa, realizó las exposiciones internacionales de 1950 a 1970, presentando la cara que México daría al extranjero y es por ello que resulta relevante hablar de dos exposiciones internacionales realizadas por él y su relación con la política cultural del estado mexicano. A partir de la búsqueda y reconstrucción de ellas, analizaré los marcos sociales de la memoria de ambas, es decir: el lenguaje o discurso, el espacio y el tiempo, a través de elementos museográficos, documento de primera mano, ensayos y crítica periodística de las mismas y con ello rescataré la microhistoria de ese momento desde una postura crítica.

3. París 1952 y Osaka 1970. Comparación crítica de dos exposiciones

Dos exposiciones en el tiempo de la Guerra Fría

Las exposiciones de París 1952 y Osaka 1970, son posteriores a la Segunda Guerra Mundial y se desarrollaron en el contexto de la Guerra Fría, durante la cual las naciones se dividieron en dos bloques, aquellas que aceptaban al socialismo soviético y quienes quizá por presiones políticas, económicas o ideológicas, tendieron a acercarse al capitalismo estadounidense. En principio, debo mencionar que se trata de dos exposiciones con objetivos y públicos distintos.

Ambas son exposiciones temporales, es decir, se presentaron por un corto periodo de tiempo en algún espacio museístico pero con diferentes propósitos. Hablemos primero de *Art Mexicain du Précolombien à nos jours*, realizada en París

en 1952 viajó por diferentes países, tales como Francia, Suecia e Inglaterra y tenía como objetivo **exaltar la política gubernamental respecto de las artes**, ya que durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), se habían llevado varias muestras al extranjero y se formaron instituciones dedicadas al arte, con el objetivo de demostrar que la cultura mexicana era comparable a cualquier cultura antigua. Cabe destacar que fue un periodo propicio para que México realizara este tipo de exposiciones en el extranjero, ya que el entonces presidente Miguel Alemán había presentado el Plan de Bellas Artes el 1° de julio de 1946, como parte de la integración del Comité Nacional Alemanista, el cual serviría como órgano central de su campaña electoral (V. Chávez, 1949); a dicho comité pertenecía el músico Carlos Chávez, quien ayudaría a fundar y posteriormente dirigir el INBA (1947).

Internacionalmente se contaba con la colaboración del político Jaime Torres Bodet, en ese entonces presidente de la Unesco; más aún, Fernando Gamboa había trabajado con él mientras era Secretario de Educación Pública (1943-1946). Ambas figuras viven un apogeo de su popularidad en 1948, cuando son denominados “héroes del patrimonio” a raíz del salvamento realizado de un lote de pinturas y grabados que estuvo a punto de ser incendiado por una revuelta armada en Bogotá, en el contexto de una reunión interamericana (V. Garduño A. , 2009); no obstante, ambos son desterrados del universo local de la educación y la cultura en 1952, el año en que termina el gobierno alemanista.

El trabajo de Gamboa durante el gobierno posterior del presidente Adolfo Ruiz Cortines (1952-1958), fue únicamente cerrar esta exposición itinerante; arquitecto, curador, museógrafo y pintor yucateco Víctor M. Reyes quedó en el puesto que antes tenía Gamboa, y este cambio de sexenio y de funcionarios determinó que se dieran por concluidos los planes itinerantes previamente pactados por la exposición. Esto representó delegar a Gamboa, quien no realizará alguna exposición de mayor importancia hasta 1958, justo al concluir ese periodo de gobierno; incluso se sabe que, cuando la exposición *Art Mexicain du Précolombien à nos jours* regresa a México y es presentada en Palacio de las Bellas Artes en 1953, a Gamboa ya le habían solicitado su renuncia.

En cambio para la exposición de Osaka 70, la cual formó parte del Pabellón de la Exposición Universal, el objetivo era **presentar a México como un país moderno, pero poseedor de una cultura milenaria**. Este objetivo es bastante reiterado en las exposiciones universales, aunque en esta exposición no encuentro más que la idea de modernidad se reduce a enfocar una marca de la industria refresquera local y un conjunto monumental de piezas de arte abstracto, además de un lote significativo de piezas del horizonte prehispánico y del periodo colonial. De esta forma, a través de estas selecciones, se quería presentar la dualidad de México, como un pueblo con un pasado rico pero que se mantenía a la vanguardia.

El carácter de las exposiciones universales no era únicamente artístico, como ya mencioné. Su principal función era la difusión de una imagen triunfalista, armónica, civilizada y productiva de cada nación, pero desde finales los años 30 se perdió este objetivo, porque para ese entonces ya existían otros medios de comunicación más rápidos y eficientes. Las exposiciones universales se enfocaron en los aspectos comerciales y propagandísticos; de hecho, para la *Exposición Universal de Osaka 1970*, muchos de los pabellones, en especial los japoneses, tenían el nombre de la empresa que los financió (Fuji, Mitsui, Toshiba, Hitachi, Midori-Kan, Kubota). México se mantuvo un tanto alejado de ese fenómeno, dado que el patrocinio siguió corriendo por cuenta del Estado y únicamente aceptó promocionar y vender refrescos “Boing!”, cuidándose de colocar la marca de esta refresquera al lado del nombre del pabellón.

Esto representa una diferencia significativa entre ambas exposiciones, en la realizada en Japón participa, aunque de manera tangencial, la industria privada de nuestro país, mientras que en la exposición del Museo de Arte Moderno de París, la planeación, financiamiento y desarrollo se concentra en los gobiernos de los países involucrados.

4. El discurso visual y el espacio museográfico

El discurso visual y los objetos promocionados en cada una de las exposiciones aquí reseñadas, está estrechamente ligado con la institución que la organiza y coordina: la muestra en Francia fue realizada bajo la directa responsabilidad del INBA y la de Osaka por la Secretaria de Industria y Comercio.

Lo que implica que los paradigmas de las políticas culturales ocupadas en ambas exposiciones sean diferentes, ya que una utiliza el estatismo populista, al quedar en manos del Estado y reivindicar al arte popular; mientras que en la otra comienzan a verse tintes de privatización neoconservadora, al participar empresas privadas nacionales, analizó elementos ya que como lo argumenta Canclini en el libro *Políticas Culturales en América Latina* (1987) son importantes de analizar dos elementos de las políticas culturales: el proceso de construcción de las mismas, en términos de objetos de estudio, ampliando así las miradas, las unidades de análisis y los propósitos de la investigación de las acciones culturales; y los modelos de acción cultural (paradigmas) contextualizándolos a partir de sus agentes, estrategias de acción y concepción del desarrollo cultural.

Gamboa será un gestor cultural que ayudará a la transición de un modelo difusor de las artes, que tenía en cuenta una visión de cultura idealista, como elemento fundamental en el desarrollo del ser humano y que podría considerarse fuera del alcance de la mayoría; a el inicio de un modelo de gestión empresarial, que ve a la cultura como una serie de productos y servicios mercantiles que pueden

generar plusvalía y están sujetos a la lógica del mercado (Mariscal Orozco, 2007, pp. 26-31).

Por supuesto, el tipo de público que asistió a las exposiciones mencionadas en este ensayo, también es distinto. En cuanto a la exposición de 1952, por tratarse de una muestra de arte, se presentó en importantes museos (el Musée National d'Art Moderne de París, el *Liljevach Kunsts-Hall* en Estocolmo y la *Tate Gallery* de Londres) y, además del público local, se registró la visita de personalidades destacadas del ámbito artístico cultural. Para el caso de París quiero recordar que se trata de personajes de talla mundial, tales como: Le Corbusier, Luis Aragón, André Malraux, Jean Paul Satre, Pablo Picasso, Georges Braque, Fernand Leger, Marc Chagall, Alberto Giacometti, André Luciat, entre otros.

Por otro lado, al ser la exposición de 1970 parte de una **Exposición Universal**, que pretendía colocar a México en un lugar protagónico en un evento en el que participaban 71 naciones, además de los pabellones de diversa índole, también cubría el objetivo general de **estrechar los lazos del Occidente con Oriente**, razón por la que el comisario mexicano exploró elementos culturales de coincidencia entre México y Japón. Quiero mencionar que ambas naciones ya sostenían lazos comerciales desde 1956, lo que se destacó en la primera línea curatorial de la exposición. El culto al sol fue el punto de coincidencia cultural entre ambas naciones y el tono comercial, aunque ligero, que se le dio al pabellón, incitó la visita de empresarios como el Presidente de la Fundidora de Monterrey, Carlos Prieto; el director de Pepsi-Cola en Nueva York, el Sr. Herman; el propietario y editor de la revista Vogue, Sr. Newhouse, entre otros. Esto además de las habituales visitas de diplomáticos y políticos, como miembros de la realeza de Holanda, Dinamarca y el mismo Japón.

El público general en Osaka 70 era japonés y dentro de esta exposición se llevaron a cabo actos de todo tipo, incluyendo caritativos. Según documentación encontrada en el archivo de la Promotora Cultural Fernando Gamboa, la exposición fue visitada por un grupo de huérfanos llevados de México, hecho que enaltecía al gobernante de nuestra nación ante las demás como un político con preocupaciones sociales (PCFG, Carpeta FG-Expo'70, pp.27).

La **exitosa museografía**, de la que se ha dicho que Fernando Gamboa fue precursor en nuestro país y que tuvo sus mayores logros internacionales entre 1950 y 1970, había roto con las exposiciones formalistas que existían antes de 1940, según Carlos Molina (Molina, 2007, p. 153). A continuación ubico en recuadros las diferencias que encuentra este autor entre dos tipos de museografías en pugna:

1910-1940	1940 a 1950
Museografía formalista.	Museografía Narrativa que presenta elementos como: el nacimiento + la resistencia + la consolidación = Nación.
Afirmaciones reduccionistas.	Objetos fuera de contexto.
Significados establecidos.	Nulidad de culturas específicas.
Valor según piezas mayores.	Dependencia de la retórica.
Implicación del presente como la integridad.	Integra un argumento persuasivo.
Descomposición del todo en partes constituidas.	Dogmatismo.
Objetividad.	Subjetividad.
Lo académico como marco de referencia.	Narratividad no terminada, que fuerza a desarrollar lo que ocurrirá en el futuro.

La idea que plantea este autor con respecto a la nulidad de culturas específicas, se refiere a que museográficamente se colocan elementos que tenían similitudes compositivas, no importando a que cultura pertenecían, esto es aun utilizado en la actualidad como un elemento de continuidad, que propicia el diálogo entre los elementos. Sin embargo, se debe considerar el objetivo de la exposición, ya que si queremos que las personas entiendan las diferencias entre una cultura y otra, en la utilización de materiales, o en la manera de representar un objeto, debe tomarse en cuenta esta diferenciación. No siendo el caso de estas exposiciones, en las que lo importante es mostrar la mexicanidad en general.

La idea de colocar los objetos fuera de su contexto, se plantea desde tiempo atrás, autores como Marcel Proust clasificaban al museo como invento irrenunciable, el cual al descontextualizar los objetos y colocarlos en un ambiente desnudo y ausente de cualquier particularidad, evocaban de mejor manera la forma en que el artista se aisló para la creación de objetos y obras de arte (Bolaños, 2002, pp. 229-230). Este concepto es difícil de identificar para aquellas personas que no tienen idea de la concepción de objeto artístico, para ellos la colocación de los objetos únicamente obedecerá a una cuestión escenográfica. Sin embargo, para Gamboa este tipo de museografía era adecuada ya que fue estructurada durante el periodo habido entre las dos guerras mundiales del siglo XX. Utilizada por Alfred Barr, Frederick J. Kiesler, entre otros historiadores, arquitectos y museógrafos en los

Estados Unidos; y pretendía no hacer evidente una tendencia política y mucho menos convertirse en un instrumento de propaganda política, dado que la argumentación era la de dejar hablar al arte por el arte.

En realidad, sí enfrentaba la museografía tradicional europea con la norteamericana. Claro, el auge de los museos en el norte de América, en buena medida es más notorio por la crisis de los recintos de exhibición en una Europa que sufrió los combates.

En cuanto a Gamboa, podemos decir que trataba a los objetos como una unidad compositiva, con una línea de continuidad entre el pasado y el presente, lo que se evidenciaba en la realización de sus *halls*. En París, 1952, decidió presentar el mural de Tamayo *Homenaje a la raza* al lado de una escultura que representa a una serpiente mexicana (o azteca) y en Osaka 1970, colocó el facsimilar de la monumental Piedra del Sol entre varias pinturas con temas solares, realizadas en ese año por encargo: *El Sol: la energía* de Arnaldo Coen y *El sol fuente de vida* de Luis López Loza. De esta forma, este tipo de museografía convirtió el pasado prehispánico en una suerte de estética trascendente de la identidad colectiva de México, adquiriendo significado por su representación estética y por su referencia general a los mitos fundadores de la identidad nacional (Morales Moreno, 2007, p. 350).



Figura 1. Hall de la exposición en París 1952

Promotora Cultural Fernando Gamboa



Figura 2. Hall del pabellón mexicano en la Exposición Universal Osaka 1970

Promotora Cultural Fernando Gamboa

Otro elemento conceptual presente en estas exposiciones fue sin duda el de la postura política de nuestro país ante el mundo y de allí la necesidad de construir

exposiciones como herramienta para presentar una imagen estandarizada de la nación mexicana: pacífica, productiva y atractiva turísticamente, plena de riquezas culturales, naturales y, sobre todo, artísticas. Por esta razón, la selección de obra presentada en el extranjero enfatizaba las piezas del periodo prehispánico tanto como las de la modernidad.

En 1952, la mayor parte de la obra llevada a París pertenecía a la Escuela Mexicana de Pintura. Hubo una sala para Orozco, una para Siqueiros y una para Rivera, con lo que se evidenciaba una marcada tendencia al realismo social, apoyado por los artistas mexicanos, ya sea por haber vivido la revolución de 1910 o como una utopía perseguida para el futuro. Esto se hace patente en el pequeño discurso elaborado por Fernando Gamboa para el documental que se realizó durante la Exposición de París (Galindo, 2012).

En 1910, después de sufrir una larga dictadura, el pueblo mexicano inicia una Revolución democrática que aún está en marcha. Este movimiento histórico de renovación abarcó todos los aspectos de la vida y todos los planes de la conciencia. Ha sido un verdadero movimiento nacional y popular en el que se revalorizó la historia propia y con ella todas las expresiones artísticas originales lo mismo de la antigüedad precolombina que del período colonial y al arte popular produciéndose un genuino renacimiento en el arte. La mayor y mejor creación de este renacimiento es la pintura mural de universal significación, fuerza y originalidad, con formas monumentales y públicas de gran poder expresivo y belleza dramática. Esta pintura ha expresado lo mismo la epopeya del pueblo mexicano que en general la del hombre de hoy, y ha mostrado al mundo la urgencia de devolver al arte sus grandes conceptos de sentido humano (PCFG, Carpeta FG -Films1952, Pág.19).

Sin embargo, se pretendió equilibrar esta postura y presentar una plástica más afín a lo que se producía en esos años en Europa, por lo que también se inserta una sala para un pintor que, aún siendo figurativo, se percibía como abstracto: Rufino Tamayo. De esta manera se buscaba crear un ambiente no hostil ante la pretensión capitalista de los Estados Unidos, al mismo tiempo que se recreaba el mito de los “cuatro grandes”, ya exhibido triunfalmente en la Bienal de Venecia de 1950 con la inclusión del “cuarto disidente”, es decir, Rufino Tamayo (Molina, 2007, p. 214). Algunas de las razones para poner las obras de este artista a la par de los otros tres grandes muralistas fueron su fama internacional y la muerte de uno de ellos, José Clemente Orozco, en 1949. Es, quizá, también una estrategia utilizada por Gamboa para desactivar las críticas que hablaban mal, desde ese entonces, de la exacerbada tendencia nacionalista del arte mexicano.

La única forma de arte que haya intentado expresar la realidad social del país con cierta continuidad es la pintura. Desgraciadamente como todos los intelectuales mexicanos, los pintores se apartaron del extranjero por temor a cuestionar su arte, que es muy inferior al valor de su mensaje social. Por demás, el triunfo de estos pintores sirvió más para exaltar un nacionalismo reaccionario que para difundir un mensaje social. Más allá de sus ideas revolucionarias y anticlericales, están estrechamente ligados al mundo oficial y se abandonan sin reserva a un éxito fácil ante un público restringido pero escandaloso, cuyas preocupaciones ideológicas no son más rigurosas que sus exigencias artísticas (Severin, 1952).

Por otra parte, en 1970, las posturas políticas mundiales ya no eran tan confusas, las naciones ya tenían más claro cuál tendencia convenía seguir. Esto, aunado a los conflictos que tuvo nuestro país en 1968, obligó al gobierno a replantear la situación del arte y su relación con los artistas, rompiendo de tajo con lo que tradicionalmente se llevaba a las exposiciones internacionales. Quizá el cambio de artistas fue paulatino como menciona en sus investigaciones Diana Briuolo (2009), pero en Osaka ya no se coloca a ninguno de los cuatro grandes, (uno de los sellos característicos en exposiciones anteriores de Fernando Gamboa) como podemos observar en los listados de obra comprada por la Secretaria de Industria y Comercio en cambio, se llevan obras de la llamada “ruptura”, la cual no establece en realidad un rompimiento respecto a la Escuela Mexicana, ya era criticado desde 1952, sino un movimiento que fue obteniendo importancia gracias a la utilización de clichés de la segunda y tercera generación de muralistas, que generó nuevos espacios de exposición, crítica de arte, vínculos internacionales al atraer a varios artistas extranjeros a nuestro país y creó sistemas de apoyo a las artes, además de luchar por el derecho del artista a la libertad creativa. Este movimiento artístico fue legitimado por el gobierno y fundamentado en las palabras de Octavio Paz, dirigidas a las obras de Tamayo, quizá por ello se colocan poemas de este escritor en el *hall* de la exposición (V. Emerich, 2004 y Torres, 2004).

En ambos casos la selección de arte prefiere incluir a artistas conocidos y ya legitimados, no se experimenta con artistas nuevos, aun cuando en Osaka ya no se elige, de manera determinante, a la Escuela Mexicana de Pintura. Esto quizá está relacionado con el periodo que pasa entre el nacimiento de un artista, su etapa creativa más representativa, su consagración y por lo tanto su legitimación por parte de un gobierno, la cual, en la mayoría de las ocasiones, llega de modo tardío. Por ejemplo, la Escuela Mexicana de Pintura comienza desde la época de Vasconcelos, cuando es creada e impulsada, en los años 20, por lo que en el momento de la exposición en París 1952, sus artistas ya están consagrados e incluso uno de los “4

grandes”, Orozco, ya había muerto. Así, en la década de los cincuenta, comienza la decadencia del muralismo mexicano; al mismo tiempo, son años en los que prolifera el arte de mayor vanguardia en las galerías de nuestro país, sobre todo en la pintura de caballete, con temáticas y formas internacionalmente aceptadas, en su mayoría abstractas. Por supuesto, para Osaka 1970, los artistas elegidos ya eran parte del sistema, ya tenían varios lustros de haber sido legitimados por el gobierno mexicano.



**Figura 3. Obras exhibidas en París
1952**

**Promotora Cultural Fernando
Gamboa**



**Figura 4. Obras exhibidas en Osaka
1970**

**Promotora Cultural Fernando
Gamboa**

Por otra parte, la representación que Gamboa hacía del pasado artístico nacional y la manera en que lo ligaba con el presente tenía el objetivo de colocar a México en un lugar privilegiado dentro del concierto internacional. Hecho perseguido por todos los gobiernos del siglo XX y que el propio Gamboa considera en la definición que él mismo da del término museografía, en un discurso pronunciado por él mismo al serle otorgado el premio Sourasky, en la Universidad Autónoma Metropolitana (1985).

“La museografía es uno de los medios más eficaces para revelar al pueblo los valores de su propia creación, de su identidad nacional, y de los tesoros que la humanidad nos brinda...La museografía es una actividad artística, cuyo dominio supone un poder creador, aparte de cultura e inventiva visuales y de conocimientos históricos y teóricos –artísticos...La museografía considera que el museo debe ser una unidad viva y un instrumento para la popularización de la cultura. El museo debe salir al encuentro del público, convirtiéndose en centro dinámico de la vida de la comunidad” (Fragmentos del discurso pronunciado por Fernando Gamboa al serle otorgado el premio Sourasky, Uam: 1985).

5. El discurso curatorial como constructor de identidad

La importancia que el gobierno de 1952 ponía en el arte se evidenciaba en la realización de catálogos, publicaciones, muestras en el extranjero y varias críticas en periódicos que se relacionaban con estas muestras, la gente que las visitaba, la opinión de intelectuales y hasta el enojo de algunos artistas por quedar excluidos (V. Galindo, 2012, capítulo 2). Lo artístico se había posicionado como una de las claves más importantes de la identidad mexicana.

La difusión de tales políticas culturales era amplia. Para este ensayo se consultaron los periódicos más importantes de entonces: *Excélsior*, *El Universal*, *El Nacional* y *Novedades* y todos se ocuparon, desde sus primeras planas, de la grandeza de la exposición de 1952, del excelente recibimiento por parte del público y de la crítica francesa especializada. Cabe repetir que, como parte del plan publicitario de Gamboa, existía un periodista dedicado a llevar reseñas de la exposición, todo era muy oficialista. Mientras no se metiera con el gobierno del presidente, se permitía hacer polémica de la exposición.

Controvertida y política en sus contenidos, aun cuando su finalidad era lo contrario, en ella se observa una búsqueda por ser políticamente correctos y un juego entre las dos tendencias políticas en pugna internacional, lo que provocaba la molestia de algunos artistas, por ejemplo se generaron polémicas por las obras de Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros, quienes tacharon la censura y crítica y acusaron a Gamboa y su exposición de no tener una dirección clara, aunque, por ser una exposición oficial, claro que la tenía. En el caso de Diego Rivera el conflicto estaba relacionado con el mural *Pesadilla de guerra y sueño de paz*, el cual, por su contenido político que contenía las figuras de Stalin y Mao Tse-Tung ofreciendo la paloma de la paz a las figuras simbólicas de Estados Unidos, Francia y Gran Bretaña, fue rechazado por Carlos Chávez al considerársele políticamente incorrecto para la exposición.

En cambio, durante el gobierno de Díaz Ordaz (1964-1970) pareciera que la participación en los pabellones universales ya no se consideraba de gran relevancia; así, la mayoría de las reseñas periodísticas se referían a la exposición universal en general, haciendo hincapié en los pabellones ruso y estadounidense, los cuales se encontraban en continua batalla ideológica. Las obras públicas como la inauguración de las líneas 2 y 3 del Metro y el mundial de fútbol eran determinantes para el fin de ese sexenio que ya había organizado unas olimpiadas dos años antes. A principios de julio, conforme se acercaba el momento de las elecciones, los reportajes relacionados con la *Expo 70* se hacen cada vez más escasos. No fue así el caso de París. A pesar de que ambas exposiciones coinciden con finales de sexenio, la de 1952 estaba diseñada para ser el cierre “glorioso” de un gobierno.

La paz, prosperidad y justicia social, que supuestamente predominaba en México en 1970 y que debía evidenciarse en la exposición universal, así como **la ascendencia del hombre sobre la máquina, la tecnología y la ciencia para que éstas las propiciaran** eran los objetivos fundamentales, al menos en los discursos, durante los años 60 y 70. Fueron décadas plagadas de conflictos sociales y ecológicos (no hay que olvidar los problemas que trajeron las bombas atómicas de Hiroshima y Nagasaki en 1945), por lo que era importante mostrar ante el mundo que se pretendía la paz y que reinaba la justicia social, impartida por un buen gobierno, aun cuando ésta se lograra en el país a la fuerza. El México en este sexenio, daba la cara al mundo como un país pacífico y próspero en el que se podían realizar eventos internacionales (Olimpiadas de 1968 y Mundial de Fútbol en 1970).

Sin embargo, como se pudo observar a través de la crítica periodística, los esfuerzos nacionales por colocar al país al nivel de otras naciones, no fueron del todo efectivos, ya que en comparación con Rusia y Estados Unidos, México pasó desapercibido.

En general, la *Exposición Universal de Osaka 70* mostró una marcada tendencia capitalista, aunque presentaba a algunos países socialistas y comunistas. Se relegó a aquellos que causaban conflictos, como China, Vietnam del Norte, Corea del Norte y Alemania Oriental, por lo que no fueron invitados. Era una exposición en la que se pretendía la unidad, pero separando y relegando el conflicto.

Otro aspecto a destacar, con respecto a la exposición de 1952, es que logró **interesar a los coleccionistas para que facilitaran las obras a préstamo, así como asegurar la colaboración de las diversas instituciones**. Gamboa fue un destacado gestor y promotor del arte de nuestro país, logró juntar lo que Justino Fernández denominó un “museo de arte mexicano completo”. Esto se debió a diversos factores como fueron: el apoyo del gobierno mexicano para llevar 14 piezas de gran formato del entonces Museo de Antropología y otras 38 instituciones del país, la gestión oportuna para el préstamo de piezas de los grandes museos extranjeros y su amistad con figuras importantes en el mundo del arte que le permitieron lograr el préstamo de piezas de 82 coleccionistas privados. Esta confianza en el cuidado del patrimonio sin duda está relacionada con el prestigio que le dio el “Bogotazo”², como salvador del mismo en nuestro país.

La mayoría de las obras que llevó eran originales, sólo había unos fotomurales para sustituir la imposibilidad de llevar murales reales a la exposición, por lo que se podría decir que en ese entonces la pieza original tenía una importancia relevante para la exposición y que el haberla obtenido a partir de gestiones con

² En 1948, Fernando Gamboa acude a la IX Conferencia Panamericana, encargado de la sección de obras que se integraría a una colectiva de arte americano, viviendo el denominado “Bogotazo”. Ante el incendio del Palacio de Comunicaciones, Gamboa se dio a la labor de rescatar algunas obras que se encontraban en el lugar. Dicha hazaña heroica le dio prestigio social. Otra persona beneficiada con este hecho fue el entonces Secretario de Educación Pública, Jaime Torres Bodet, Para mayores referencias consultar el texto (Garduño A. , 2009: pp. 17-65).

particulares o en el extranjero era valorado por la crítica. Este logro se debe a que en ese entonces no había una postura clara en cuanto a la preservación del patrimonio y sus formas de adquisición, ya que estaba protegido por una ley que era inconstitucional, la Ley de 1934. Será hasta el día 27 de diciembre de 1960 cuando se ingrese en la Cámara de Diputados la propuesta para modificar la fracción XXV del artículo 73 de la Constitución y con ello dar facultades al Congreso de la Unión para legislar sobre monumentos arqueológicos, artísticos e históricos, además de poblaciones o partes de poblaciones y los lugares naturales. Sin embargo, el decreto que daba esta nueva facultad al Congreso se publicó con algunas modificaciones hasta el 3 de enero de 1966 en el Diario Oficial de la Federación.

Posteriormente, en 1970, las posturas con respecto al patrimonio son diferentes. Se trataba de evitar el préstamo de obra en México, ya que el 12 de diciembre de 1968 se había dado a conocer la Ley Federal del Patrimonio Cultural (antecesora de la Ley Federal de Monumentos de 1972) y a pesar de que ésta se publicaría hasta el 16 de diciembre de 1970, había despertado la preocupación entre los coleccionistas y vendedores de piezas arqueológicas y obras de arte, ya que facultaba al Gobierno Federal a expropiar bienes culturales de particulares, que se hubieran adquirido bajo condiciones poco claras o confusas. Alberto Hernández Sánchez menciona en su tesis de Licenciatura titulada “Una pugna por el pasado: Análisis histórico de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972” que:

“...la ‘manzana de la discordia’ se encontraba en el capítulo III, referente al régimen de propiedad de los bienes culturales. En el artículo 37 se consideraba que los bienes culturales privados, contemplados en la ley podrían ser objeto de I. Expropiación. II. Ocupación o aseguramiento temporal total o parcial, y III. Ocupación o aseguramiento provisional total o parcial.” Por su parte, el artículo 38 estipulaba que, entre las causas de expropiación, además de las determinadas en la Ley de Expropiación Federal, estaban VI. La necesidad de recuperar los bienes de valor cultural, y VII. La necesidad de acrecentar los acervos de los museos nacionales o regionales de bibliotecas, archivos y colecciones científicos y técnicos dependientes de la federación’ ”.

Además de que entorpecía los acuerdos bilaterales entre Estados Unidos y México, para realizar el rescate de joyas arqueológicas, en el que se estipula la cooperación entre ambas naciones para devolver bienes que hayan sido robados de estos países y que se hayan recuperado en sus territorios (V. Hernández, 2006 y Hernández, 2003).

Por ello, desde años anteriores a la exposición universal, y por iniciativa del propio Gamboa, la Secretaria de Comercio e Industria realizaba una campaña de compra de arte, evitando así el préstamo de estas obras, bajo el argumento de que posteriormente se fundaría un museo para ellas. Con respecto a las piezas prehispánicas y coloniales, en 1970 se utilizaron facsimilares. La importancia concedida a la exposición, en lo que respecta al hecho de enviar piezas originales, no fue la misma en 1970 que en 1952.

Los encargos de obra para estas exposiciones también son relevantes en la conformación del patrimonio de nuestra nación. Para la exposición en París, se solicita un mural a Tamayo (*Homenaje a la raza*) y aun cuando se desconoce si otras cinco obras son encargo exclusivo de Gamboa para esta exposición, por el año en que se realizan se podría decir que se hicieron para presentarse en ella, tales como: *La Espina y la Cabeza Maya* de Raúl Anguiano; *Los heridos* de Fernando Castro Pacheco; *Hombre del siglo XX* de Pablo O'Higgins; y el grabado *Cómo se incorpora lo indígena a la civilización* de Leopoldo Méndez. Para la exposición de Osaka, se encargan los 11 murales que hoy encontramos en el Museo de Arte Abstracto Manuel Felguérez, los dos cuadros de Leonel Góngora y los de Coen y López Loza colocados en el *hall*, a la par de otras piezas encargadas y compradas con anterioridad a la Secretaria de Industria y Comercio, para la que trabajaba Gamboa.

El formato de la exposición y la selección de obra que Gamboa realizó en 1952, con pequeñas variaciones, viajó durante varios años alrededor del mundo, como lo confirma Don Emeterio Guadarrama en entrevista, al decir:

“Yo trabajé con Fernando por muchos años, él era dos años mayor que yo. Fui con él a Estocolmo y a Londres donde sí ayudé al montaje de las exposiciones, después regresé a mi taller y me volvió a llamar para Bruselas en 1958, ayudé a la instalación del Pabellón Mexicano y me quedé encargado de él por seis meses, después viajamos con esa exposición por seis años” (Guadarrama, 2010).

El Pabellón presentado en la *Expo Universal de Bruselas 1958* y la selección de obras llevadas para la exposición pictórica internacional denominada *50 años de arte moderno*, que concentraba lo mejor del arte de los países que asistieron, relegaron al arte mexicano en el plano internacional, catalogándolo como realismo socialista (Briuolo Destéfano, 2009). Esta situación influyó en que posteriormente se incluyeran a artistas abstractos. No obstante, la idea de lo “mexicano” llevada en las exposiciones curadas por Gamboa, en esencia, siguió siendo la misma durante varios años, como se puede observar en el catálogo de la exposición en el Museo de Arte de Condado de los Ángeles de 1963 y 1964, *Master Works of Mexican Art*. De

hecho, aún cuando en *Osaka 70*, cambia la selección de artistas, mantiene la esencia de su curaduría, al conectar el arte prehispánico con el arte contemporáneo, en ambas líneas curatoriales, ya sea con las obras de Coen y López Loza junto a la piedra del sol o los 11 murales que pretendían, en su planeación, hacer alusión a un Bonampak contemporáneo.

Gamboa siempre mantuvo su afán de mostrar **la continuidad** en el arte de nuestro país. En ambas exposiciones se presentan conjuntos de obras prehispánicas, coloniales, populares y de arte moderno y se coloca a los muralistas como herederos de una cultura milenaria. En París, 1952, lo hace al colocar obras de los “cuatro grandes” y en *Osaka 70* al presentar al “nuevo muralismo mexicano”, idea que no fructificó a la larga.

Conclusiones

En consecuencia, puedo concluir que la política de exposiciones presentada internacionalmente por Gamboa fue, en esencia la misma, aunque se trate de 1952 o de 1970. Más aún, a pesar de los años transcurridos, estas estrategias se siguen reiterando en la actualidad. Se trata de exposiciones con un énfasis en presentar arte legítimamente aceptado como nacional, aunque se trate de eventos tecnológico-comerciales; esto quizá ocurre porque no somos un país que se caracterice por ir a la vanguardia de lo tecnológico o que realice grandes descubrimientos científicos y, en consecuencia, es preferible seguir las políticas culturales estructuradas a lo largo del siglo XX, que indican que el arte y la cultura es la única manera de compararnos con otros países, de colocarnos al mismo nivel.

Como diseñadora, comunicadora visual y museóloga me parece que estas exposiciones en el extranjero, al destacar elementos de México como un repertorio de características y valores estables, como un conjunto de atributos y conceptos que en este caso el país asume como propios y que forman parte de la composición de su discurso al exterior posicionó una identidad a la que se le podría denominar imagen- país, aun cuando este es un concepto muy nuevo en las estrategias de comunicación internacional (Avedaño Manelli, 2008, pp. 51-61).

Gamboa y su equipo, por medio de imágenes materiales, como son: objetos, música, videos y la propia museografía, logró posicionar una imagen mental, que es el resultado de la imaginación, la memoria y percepciones externas subjetivadas por los individuos que se convirtieron en parte de la identidad legitimadora (Castells, 1999, pp. 28-34).

Por último, y no por ello menos importante, quiero reiterar que en las exposiciones internacionales se fomenta el culto a una memoria hegemónica. Además, debemos recordar que el museo no puede ser un ente democratizador aun cuando esto sea una de las pretensiones de la Nueva Museología, ya que no está

fundado en ideas democráticas.

La memoria que contiene es la de aquellos que se han preocupado por conservarla y no de los pueblos, esto se aplica tanto en museos decimonónicos, como en museos comunitarios y a las exposiciones internacionales.

En la actualidad se pretende acabar con esta característica en los museos, utilizando formas de narrar que son híbridas, temáticas o que recurren a la irracionalidad de las curiosidades, en ocasiones haciendo uso del concepto de posmodernidad, para intentar ser inclusivos y no presentar un discurso único, haciendo hincapié en las diferencias culturales, pero la complejidad de estos conceptos y el no contar con reglas claras, dificulta su realización, además de que se debe cambiar la mentalidad de los visitantes (Pradó, 2003, pp. 103-114).

Este análisis queda circunscrito dentro de la Museología Crítica, aun cuando no se trate aun de una teoría ampliamente explorada y consolidada (Lorente Lorente, 2006), ya que estudia al objeto museal y a la institución museo no sólo desde el punto de vista del usuario, sino desde su pretensión y su movilidad social, abarcando sus contextos político, social y económico (Navarro, 2006).

Es así como, al haber estudiado la microhistoria de ambas exposiciones puede evidenciar algunos elementos en la construcción de la memoria cultural y hegemónica de nuestro país desde una postura crítica, y puse en evidencia algunos cambios específicos en las políticas culturales sexenales, como fueron la selección de artistas y la gestión utilizada.

Esta investigación es en sí misma una pequeña parte del universo que puede representar una exposición y todos los elementos que se pueden analizar, limitada por el tiempo en el que se tenía que realizar y por la cantidad de fuentes que no se pudieron incluir. Sin embargo, espero que sea un elemento de utilidad para abordar dos eventos trascendentes en la historia de la museografía mexicana.

Bibliografía

- CHÁVEZ, C. (1949). *Dos años y medio del INBA* (Vol. 1). México, México: INBA.
- CAMPBELL, F. (1991). Una vida al servicio de la cultura . En F. Campbell, *Fernando Gamboa, embajador del arte mexicano* (págs. 11-19). México , México : Conaculta.
- CASTELLS, M. (1999). *La era de la información. El poder de la identidad* (Tercera Edición 2001 ed. ed., Vol. 2). México, México: Siglo XXI.
- LORENTE LORENTE, J. P. (2006). *Nuevas tendencias en la Teoría Museológica: A vueltas con la Museología Crítica*. Recuperado el 2012, de Museos.es: <http://dialnet.unirioja.es/servlet/articulo?codigo=2194340>
- AVEDAÑO MANELLI, C. F. (2008). *Relaciones Estratégicas Comunicación Internacional: El Caso Chile*. Villa María: Edivim.

- BARTH, V. (2008). The Micro-history of a world event: intention, perception and imagination at the Exposition Universelle de 1867. *Museums & Society* , 6 (1) , 23-37.
- BOLAÑOS, M. (2002). *La Memoria del mundo: cien años de museología, 1900-2000* . Ediciones Trea.
- BRIUOLO DESTÉFANO, D. (julio-diciembre de 2009). *Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958* . Recuperado el 12 de junio de 2010, de Revista Discurso Visual: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/dvweb13/agora/agodiana.htm>
- EMERICH, J. C. (Julio-Septiembre de 2004). *La ruptura y sus aspiraciones*. Recuperado el 29 de septiembre de 2010, de Revista Discurso Visual: <http://discursovisual.cenart.gob.mx/antecedentes/dvwebne01/numero1.htm>
- FERNÁNDEZ, M. Á. (1987). *Historia de los museos de México*. (P. d. directa, Ed.) México.
- GALINDO, S. (2012). *México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970* México : INAH/ENCRyM.
- GARCÍA CANCLINI, N. (Coord.). (1987). *Políticas culturales en América Latina. México: . México , México: Grijalbo.*
- GARDUÑO, A. (Julio-Diciembre de 2009). *El primer centenario de Fernando Gamboa*. Recuperado el 27 de 06 de 2010, de Discurso Visual: <http://www.discursovisual.net/dvweb13/remembranza/remana.htm>
- _____ (2009). Fernando Gamboa, el curador de la Guerra Fría. En *Fernando Gamboa, el arte del riesgo, catálogo de la exposición* (págs. 17-65). Conaculta-Museo Mural Diego Rivera-INBA.
- GUADARRAMA, E. (20 de 10 de 2010). Entrevista a Don Emeterio Guadarrama. (S. Galindo, Entrevistador) México , México.
- HALBWACHS, M. (2004). *Los marcos sociales de la memoria*. (M. A. Baeza, Trad.) España, Barcelona : Anthropos.
- HERNÁNDEZ, A. (2003). *Una pugna por el pasado: Análisis histórico de la Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicas, Artísticas e Históricas de 1972*. México, México: UIA.
- _____ (2006). *Arqueólogos vs. coleccionistas: Ley Federal sobre Monumentos de 1972*. Recuperado el 2012, de Revista Discurso visual: <http://www.discursovisual.net/dvwebne7/agora/agoalbert.htm>
- MARISCAL OROZCO, J. L. (2007). *Políticas culturales. Una revisión desde la gestión cultural*. Guadalajara , México : Universidad de Guadalajara.
- MOLINA, C. (2005). *Fernando Gamboa y su particular versión de México*. Recuperado el 2009 de 08 de 18, de Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas: www.analesiie.unam.mx/pdf/87_117-143.pdf
- _____ (2007). *Curatorial Practice in Mexico (1822-1964)*. Essex, Inglaterra : Department of Art History and Theory, University of Essex .
- MORALES MORENO, L. G. (1994). *Orígenes de la museología mexicana. Fuentes para el estudio histórico del Museo Nacional, 1780-1940*. México, México: UIA.
- _____ (2007). Vieja y Nueva Museología en México. En M. L. Bellido, *Aprendiendo de Latinoamérica. El Museo como protagonista* (págs. pp. 343-374). Madrid, España: Editorial TREA.
- NAVARRO, Ó. (2006). *Museos y Museología: Apuntes para una Museología Crítica* . Recuperado el 12 de junio de 2012, de Icofom lam: http://www.icofom-lam.org/files/museos_y_museologia_critica_-_copia_2.pdf
- PRADÓ, C. (2003). Retos de la museología crítica desde la pedagogía crítica y otras intersecciones. *Museo y Territorio* , 4 Dossier, 103-114.
- PROMOTORA CULTURAL FERNANDO GAMBOA. *Carpeta FG-Expo'70*. México : PCFG.
- RYDELLI, R. W. (2006). World Fairs and Museums . En S. Macdonald, *Companion to Museum Studies* (págs. 135-151). EUA: Blackell Publishing.

SEVERIN, J. (1952). "Democracia Mexicana". *Letras Libres* (90), 54-60.

TORRES, A. (2004). *Revista Discurso Visual*. Recuperado el 26 de septiembre de 2010, de <http://discursovisual.net/antiores/dvwebne01/agora/agotorres.htm>

WORDREFERENCE. (2012). *WordReference.com*. Recuperado el 18 de julio de 2012, de ¿Curador o comisario? : <http://forum.wordreference.com/showthread.php?t=64705&langid=24>

MUSEU, METARREALIDADE E REPRESENTAÇÃO: O DISCURSO DA INCLUSÃO SOCIAL

Luiz Carlos Borges

Museu de Astronomia e Ciências e Afins

lcborges@mast.br

um dia todos vamos ser/apenas poeira no chão

(Marcelo Nova)

Resumo: Este trabalho baseia-se em dois conceitos stranskyanos relevantes para compreender o museu enquanto ser social. De uma parte, o fato de que o museu estabelece com a realidade uma relação específica - que, em terminologia guarnieriana, pode ser traduzido como o fato museal - e, de outra, que o museu se caracteriza como um criador de metarrealidades. Esses dois conceitos me permitem pensar e analisar o museu em sua relação dinâmica com as condições histórico-sociais nas quais a atividade museal se realiza. Na América Latina, uma questão relevante, e que afeta a todos os museus, refere-se ao protagonismo cultural e político da inclusão social. Se essa situação for associada às resoluções da Mesa-Redonda de Santiago do Chile, nas quais insta-se os museus latino-americanos a tomarem consciência de sua importância histórica e cultural e, a partir daí, contribuir para alterar a realidade através de programas formativo-educativos, desenha-se um quadro no qual uma das vertentes das ações educativas do museu priorize uma efetiva inclusão social. Reside justamente aqui a ligação entre tomada de consciência e ações proativas com a relação específica que, segundo Stransky, caracteriza o museu. Uma questão se impõe: sendo o museu um espaço de metarrealidades, qual seja, de representações discursivas, de que forma ou com que propriedade e eficácia os museus latino-americanos contribuem para a inclusão social? O que proponho nesse trabalho, recorrendo a conceitos stranskyanos, é analisar o que significa, no contexto de uma estrutura socioeconômica assimétrica, incluir social e musealmente. Com isso, viso compreender o alcance das ações de inclusão não apenas no plano das proposições museais, mas principalmente no plano de suas implicações conceituais e político-ideológicas, considerando que as representações discursivas do museu são indicativas de sua posição e situação em um campo sócio-histórico específico.

Palavras-chave: Museu, Inclusão Social, Representação, Discurso, Metarrealidade.

Abstract: This paper is based on two relevant Stransky's concepts in order to understand museum as a social being. On one hand, the fact that museum interact with reality in a specific relation – something that in Guarnieri's terminology, may be translated as museal fact -, and on the other, that museum may be described as a designer of meta-realities. These two concepts allow me to think and analyze the museum in its dynamic relation with the social-historic conditions under which museums are led to perform their activities. In Latin America, a very important question that affects all museums concerns to the cultural and

political centrality of social inclusion. If that question is associated to the resolutions that were issued by the Round Table in Santiago, Chile, according to which Latin-American museums should be aware of their historical and social importance, and in so doing may contribute to help change this reality by means of formative-educational programs. This would outline a scenario in which one of the museum's educational strategies may prioritize an effective social inclusion. That is where lays the connection between awareness and pro-active actions with the specific relation that according to Stransky characterizes the museum. A question stands: if the museum is the proper space for meta-realities, which means, of discursive representations, how or with authority or efficacy Latin-American museums really deal with social inclusion? My aim in this paper, while using Stransky's concepts, is to analyze what means both socially and museologically, in a context of an asymmetric socio-economic structure, to include. My purpose is to understand the reach of social inclusion actions, not only in the realm of museum propositions, but mainly in the context of their political-ideological and conceptual implications, if one is to consider that any museum's discursive representation points to its position and situation in a specific social-historic field.

Key Words: Museum, Social Inclusion, Representation, Discourse, Meta-reality

Resúmen: Este trabajo moviliza dos conceptos stranskyanos importantes para la comprensión del museo concebido como un ser social. De una parte, el hecho de que el museo establece con la realidad una relación específica - que, en terminología guarnieriana, se podría traducir como el hecho museal - y, de otra, que el museo caracterizase como un criador de metarrealidades. Estos conceptos permitenme pensar y analizar el museo en su relación dinámica con las condiciones históricas y sociales en las cuales la actividad museal se procesa. En América Latina, una cuestión relevante, y que afecta todos los museos, refiere al protagonismo cultural y político de la inclusión social. Y si esa situación asociase a las resoluciones de la Mesa-Redonda de Santiago de Chile, en las cuales se insiste para que los museos de la América Latina sean conscientes de su propia importancia histórica y cultural, y así puedan contribuir para intervenir en la realidad por medio de programas formativo-educacionales, formando un cuadro en que una de las vertientes de las acciones educativas del museo se dirigiese a una efectiva inclusión social. En esta vertiente se encuentra la conexión entre la toma de conciencia y las acciones proactivas con la relación específica por la cual, según Stransky, el museo se caracteriza. Una cuestión aun se impone: siendo el museo un espacio de metarrealidades, esto es, de representaciones discursivas, de que forma o con que propiedad y eficacia los museos latino-americanos contribuyem para una efectiva inclusión social? Lo que propongo en este trabajo, utilizandome de los conceptos stranskyanos, es analizar lo que significa, en el contexto de una conjuntura socioeconómica asimétrica, incluir social y musealmente. Con eso, intento comprender el alcance de las acciones de inclusión no solo en el plan de las proposiciones museales, pero, y aun más importante, en el plan de sus implicaciones conceptuales y político-ideológicas, al considerar que las representaciones discursivas en y por el museo son indicativas de su posición y situación en un específico campo socio-histórico.

Palabras-clave: Museo, Inclusión Social, Representación, Discurso, Metarrealidad.

1. “Eu vi um ponto de luz pulsando no escuro”¹: abertura crítico-reflexiva

Início dizendo que toda sociedade configura-se como não homogênea e não transparente, seja para si mesma, seja para os que a constituem, logo, que toda sociedade é descoincidente consigo própria. Em outros termos, toda sociedade, assim como todo sujeito, institui-se como clivada, sendo isso uma das fontes de emergência das ideologias. É nessa estrutura sociohistórica que se encontram as contradições constitutivas de qualquer sociedade e, portanto, instituintes das relações que se nelas processam. Neste sentido, a necessidade da memória é igualmente parte desse processo, expresso nas formas de perpetuamento de um determinado modo de ser no mundo. Assim sendo, no desenvolvimento e transformações das sociedades sempre sobram resíduos ou as lembranças (*memento* = aquilo que é trazido ou que traz à memória), as obras, os monumentos (instituições sociais). É justamente isso que permite às sociedades – tomadas aqui como uma espécie de suprassujeito –, reproduzirem-se e ultrapassarem a si mesmas e às suas partes. De outra parte, encontra-se aqui, igualmente, um exemplo do que Cornelius Castoriadis (1983) chamou de memória morta, sobre a qual me estenderei mais adiante.

Quando se fala de e em sociedade um conceito que sobressai é de imaginário ou imaginário radical instituinte, ou, ainda, imaginário social, tal como o denomina Castoriadis (2004), e ao qual define como potência de criação ou potência criadora (*poiesis*), porque o ser humano é, acima de tudo, um criador, ou um ser que age criando. A psique humana é o *locus* da imaginação radical, porque fluxo contínuo, pois não há um fora desse processo, de representações, desejos, afetos. À definição acima, creio ser interessante, por acrescentar mais detalhes, esta outra também de Castoriadis (1999), segundo a qual, o imaginário social é a criação/instituição individual e coletiva autônoma do representável, do pensável e do significável, dimensões sem as quais não haveria, efetivamente, nem sujeito, nem cultura, religião, política, consciência de si, nem, portanto, representações museais.

Em diversas obras do campo museológico, discute-se se o museu é ou não uma instituição. Do meu lugar de observação, trata-se de uma discussão destituída de validade quer histórico-social, quer epistemológica, uma vez que o museu, enquanto fato social, é produto de processos que se fundam no imaginário instituinte de que fala Castoriadis. De forma que, sob qualquer ângulo que se o observe, a razão de ser do museu é sempre institucional. Em termos castoriadianos, o museu poderia ser descrito como imaginário instituído². Para Castoriadis, instituição é tudo aquilo que resulta do agir criativo ontológico do imaginário social, portanto, algo

¹ Verso da música “Fecundado”, de Marcelo Nova.

² Aqui é necessário dar uma breve explicação. Em primeiro lugar, concebo o patrimônio como valor e não como coisa; em segundo, partindo da dicotomia entre instituinte/instituído, estruturante/estruturado, constitutivo/constituído, faço distinção entre patrimônio instituinte ou constitutivo (o valor) e o patrimônio instituído ou constituído, a coisa investida de valor ou, no que tange ao estado ou a órgãos paraestatais, que é jurídica e administrativamente promulga como patrimônio por algum valor reconhecido e/ou outorgado como representativo e relevante para o estado ou agência paraestatal.

dotado de significação ou valor sociocultural (Castoriadis, 2004). De acordo com essa definição, não há dúvida quanto ao caráter instituído do museu.

O que me interessa particularmente nessas definições castoriadianas é a relação possível ou mesmo incontornável entre imaginário, como criação, o museu e o fato museal. Uma das chaves conceituais para constatar essa relação intrínseca encontro em Marilena Chauí quando trata, em termos filosóficos, de imaginação, a qual pode ser distinguida em a) imaginação criadora e b) imaginação reprodutora. A imaginação criadora é a imaginação primária ou instituinte, aquela que “faz aparecer o que não existe ou mostra ser possível algo que não existe” (Chauí, 2012, p.139). Esta é a imaginação como *poiesis*, a imaginação das artes, das ciências, dos mitos, das artes etc. A imaginação reprodutora é a imaginação mostrada, instituída, ou derivada, aquela que, em geral, aparece no senso comum e que, na maioria das vezes é referida a algo ilusório, não verdadeiro (no sentido de ser algo objetivo, captável, demonstrável), uma vez que ela só lida com aquilo que já foi produzido ou acontecido. Tida como reprodutora, a imaginação “seria, pois, diretamente reprodutora da percepção, no campo do conhecimento, e indiretamente reprodutora da percepção no campo da fantasia” (Chauí, 2012, p.139). Ainda de acordo com Chauí, a imaginação/fantasia é, em geral, tida como um resíduo da percepção e daí estar associada à imagem projetada ou relatada. Ora, não é difícil perceber que tanto a imaginação criadora quanto a imaginação reprodutora são fundamentais não só para a instituição dos museus, como igualmente para os processos, atos e fatos museais.

No que tange, pois, à imaginação e sua relevância para os museus, há, contudo, um aspecto que deve ser ressaltado. Como parte dos aparatos ideológicos da sociedade (AIS) e porque têm por função precípua atuar no processo formativo-educativo dos sujeitos sociais, os museus em geral assumem um discurso competente e, este, no mais das vezes, porta um ou mais traços de autoritarismo (veja-se, por exemplo, o papel central dos curadores ou a estrutura enunciativa da própria linguagem expositiva). Isso significa dizer que a imaginação museal³ encontra-se quase sempre subordinada à imaginação reprodutora. Em outros termos, não é difícil perceber que, nos museus, prevalece o que Herbert Marcuse (2013) chamou de princípio de desempenho, estando este obviamente aliado à competência tecnocientífica. Neste sentido, vale ressaltar que: “[...] a apresentação da ciência e da técnica como meios neutros ou como puros e simples instrumentos não é simples ‘ilusão’: ela faz parte, precisamente, da instituição contemporânea da sociedade – isto é, faz parte do imaginário social dominante de nossa época” (Castoriadis, 1981, p.13). Uma vez que esse imaginário social pode ser esquematicamente apresentado como sendo caracterizado pela necessidade da “expansão ilimitada da maestria (*maîtrise*) racional” (Castoriadis, 1981, p.13). Esta caracterização castoriadiana é condizente com o que afirmam Adorno e Horkheimer (1985, p.114), quando dizem que “a racionalidade técnica hoje é a racionalidade da

³ Refiro-me aqui ao imaginário (instituinte/instituído) que sustenta o discurso museal. Chamei de imaginação museal por analogia aos termos utilizados por Chauí.

própria dominação. Ela é o caráter compulsivo da sociedade alienada de si mesma”. Mais ainda, sendo parte dos AIS, nos museus também predomina o princípio da mais-repressão, pois esta é correlata e coextensiva aos processos de assujeitamento ideológico.

Outro ponto teórico-crítico importante a ressaltar consiste no princípio epistemológico do dar conta e razão – *logon didonai* (Castoriadis, 2007) da totalidade do existente, procurando apreender, analisar e compreender suas características, funcionamento e relações, pois é isso que particulariza e distingue a atividade crítico-reflexiva da filosofia e da ciência daquela dos saberes tradicionais e dos sistemas de conhecimento que se fundam na religião⁴. Isso obriga que, no campo filosófico e científico, aja a preponderância da responsabilidade autoral de encontrar, a cada situação dada, a explicação/demonstração mais razoável para os fenômenos. Isso significa que, para ser reconhecida e validada (qual seja, para ser legítima), essa razão não pode recorrer a nenhuma legitimidade outra que não àquela relativa ao próprio movimento da reflexão/interpretação, pois, sendo criação humana, sujeita, portanto, às condições social-históricas, desenvolve-se da e a partir da relação cognitiva entre uma consciência que apreende e os fenômenos que são apreendidos. Afinal, conhecer é, em grande medida, perceber a realidade como algo que pode ser posto em uma dada estrutura ou ordem, isto é, determinável e apresentável sob um certo modelo explicativo. Em vista disso, podemos dizer que, em suma, “o modelo, a lei, o esquema são essencialmente expedientes metodológicos que ajudam a dominar a realidade” (Gramsci, 2004, p.95-96). O termo dominar descreve bem a relação entre o impulso cognitivo e os processos formais e sociopolíticos de que se revestem as investigações científicas, assim como os diversos procedimentos para sua disseminação e impacto sobre a sociedade. Outra vez, qualquer *survey* poderá confirmar que, no campo dos museus, esses mesmos princípios e procedimentos vigoram.

Dito isso, resta anunciar não apenas os propósitos deste trabalho como também o lugar de fala do autor. Este trabalho baseia-se em dois conceitos stranskyanos relevantes para compreender o museu enquanto ser social. De uma parte, o fato de que o museu estabelece com a realidade uma relação específica – o que pode ser interpretado ou traduzido como o fato museal (Guarnieri, 1984) - e, de outra, que o museu se caracteriza como um elaborador ou instituidor de metarrealidades. Esses dois conceitos nos permitem pensar e analisar o museu em sua relação dinâmica com as condições histórico-sociais nas quais a atividade museal se realiza. Em particular, interessa-me analisar a relação entre a imaginação museal e o apelo à inclusão social, questão na qual ressoam, no cenário latino-americano, as resoluções emitidas pela Mesa Redonda de Santiago do Chile, 1972, nas quais insta-se os museus latino-americanos a tomarem consciência da situação histórica e cultural da região, procurando balizar suas ações de acordo com as

⁴ Sobre uma discussão acerca das especificidades das formas de produção de conhecimento, ver Borges, 2016.

demandas nacionais e locais e assumindo o protagonismo quanto ao papel social que os museus deveriam ter (cf. Desvallés, 2013). Reside justamente aqui a ligação entre tomada de consciência e ações proativas com a relação específica que, segundo Stransky, caracteriza o museu. Nesse texto, procuro problematizar a seguinte questão: sendo o museu um espaço de metarrealidades, qual seja, de representações discursivas, de que forma ou com que propriedade e eficácia os museus latino-americanos contribuem para a inclusão social? Assim sendo, meu objetivo é analisar o que significa, no contexto de uma estrutura socioeconômica hierárquica, assimétrica e autoritária, incluir social e musealmente. A partir daí, viso compreender o alcance das ações de inclusão não apenas no plano das proposições museais, mas principalmente no plano de suas implicações conceituais e político-ideológicas, considerando que as representações discursivas do museu são indicativas de sua posição e situação no campo sócio-histórico.

Com relação ao posicionamento teórico-político, o recorte analítico aqui seguido alinha-se ao chamamento benjaminiano, segundo o qual o intelectual comprometido com a crítica deve, antes de tudo, politizar a cultura, indo a contrapelo do procedimento usual e alienante que se dedica a culturalizar a política. Isso porque o ser ético significa estar aderido a um projeto político. Neste sentido, entendo por ética um conjunto de valores e princípios internalizados, mediante os quais de modo lúcido um sujeito considera-se responsável por seus desejos e ações (cf. Castoriadis, 1983). Este apelo à politização do trabalho científico também encontra apoio em Castoriadis (1983), quando este fala que a politização universal da sociedade é condição e efeito do processo de autonomia e democratização, visto que a problematização da cultura implica recurso ao político, uma vez que o político concerne à totalidade daquilo que existe em uma sociedade enquanto ente instituído e instituinte, sendo o vetor que mantém a sociedade em processo dinâmico.

Não esqueçamos que os museus e o conjunto de seus processos são inalienáveis da cultura. Ora, se cultura é tudo aquilo que, em uma sociedade, é assumido como valor pelos sujeitos e que, em larga medida, ultrapassa os limites a priori fixados e, em especial, as barreiras funcionais-instrumentais dessa sociedade, como afirma Castoriadis (1983), não é desejável que uma investigação e que um procedimento crítico-analítico fique à margem do político. Neste sentido, recorro mais uma vez a Castoriadis para reafirmar o caráter político da pesquisa científica, uma vez que o que, hoje, “delimita e limita uma pesquisa [...] é a dimensão profundamente histórica do conhecimento, como também sua dimensão social. Se falamos do sujeito humano cognoscente, não podemos imobilizá-lo em uma consciência dada de uma vez por todas” (2007, p.356). O mesmo vale para uma concepção platônica de museu como forma-matriz e imutável (*eidos*) da qual emanariam as formas históricas ou instituídas.

2. O lugar do museu na teoria: a teoria museológica é teoria de quê?

Para além de mausoléu, tal como o denomina Adorno (2001), o museu pode ser pensado não apenas como casa ou lugar de memórias ou de trabalho com e sobre as memórias (cf. Chagas, 2007; Borges, 2015), mas principalmente como um teatro da memória ou lugar de encenação da memória (noção de drama da memória), tal qual como em Rancière (2012), ou como memória morta (Castoriadis, 1983), ou ainda, como espaço eivado de valor do culto e de exposição (Benjamin, 1999) a partir de uma teatralização da memória; logo, como espetáculo prêt-à-porter/prêt-à-penser da memória; lugar do discurso competente (Chauí, 2014; Pêcheux, 1988), mediante o qual a memória perde parcialmente seu valor de documento (ou de portador daquilo que foi vivido ou acumulado) para ser discursivizada, transfigurada e encenada como algo historicamente dessubstancializado, logo, como objeto espetacularizado, posto a serviço do espetáculo-total, efeito pelo qual a sociedade contemporânea pode ser caracterizada. Em suma, o museu pode ser pensado também como um produtor/reprodutor de espetáculos culturais integrando-se, desse modo, ao campo e às demandas da indústria cultural⁵.

Vê-se, pois, que o acontecimento museal, como qualquer outro acontecimento discursivo, pode ser definido como “uma forma particular de produzir sentido, de significar” (Orlandi, 2012, p.91), logo, uma forma particular e específica de recortar e apresentar (fazer sentido sobre) a realidade, ou, ainda, um acontecimento, uma irrupção histórico-social e, portanto, antes de tudo, um gesto político. Logo, analisar discursivamente o fenômeno museu significa submeter suas formas enunciativas a um aparato crítico-analítico, com suas categorias, seus princípios e procedimentos próprios, isto é, com suas especificidades não apenas teórico-metodológicas, mas igualmente terminológicas.

Em termos mais específicos, acredito que a museologia, como disciplina do campo científico-acadêmico, possa ser melhor definida como uma tecnociência. Não concebo a museologia como uma disciplina autonomamente especulativo-interpretativa ou essencialmente teórica (ciência básica), visto que existe e se impõe uma relação orgânica ou inseparável entre a prática museal e o pensar museológico. A relação entre a reflexão teórico-metodológica na/da museologia é igualmente constitutiva do ser museu, mas, em geral, parte das atividades museais ao mesmo tempo em que se volta para elas, em um processo de mútua dependência, constituindo-se como uma forma de autorreflexão do ser museu⁶, razão pela qual, enquanto disciplina acadêmica, a museologia alinha-se ao campo das ciências aplicadas. Por outro lado, não se pode deixar de reconhecer que já existe uma trajetória teórica, conceitual e modelar que a museologia percorreu até poder se reconhecida como disciplina científica e acadêmica, considerando-se que, durante

⁵ O termo indústria cultural foi cunhado pelos investigadores que formaram o que ficou conhecido na história da ciência e da filosofia como “Escola de Frankfurt” – particularmente Theodor Adorno, Max Horkheimer (1985) e Herbert Marcuse (1973).

⁶ Remeto a Hernández Hernández (2006), a Desvallés (2013), a Baraçal (2008) e a Scheiner (2008, 2013), para uma discussão mais extensa sobre o jogo discursivo e o debate ideológico acerca das teorias museológicas.

algum tempo, aquilo que, hoje, podemos chamar de teoria de museu restringia-se a atos e processos de classificação de objetos de acervo (Desvallés, 2013). Esse percurso apresenta um grande momento histórico que pode ser apontado como um divisor de águas: o conjunto de debates sobre se o museu seria teoria ou apenas prática, do qual resultaram textos seminais publicados pela revista *Muwop* em 1980 e 1981, dos quais participaram, dentre outros, Waldisa Russio, Ana Gregorova, Zbynek Stransky.

Retomo, então, algumas das contribuições teórico-conceituais stranskyana para, a partir daí, pensar o campo museal enquanto arena ideológica. Stransky enfatiza que pensar a museologia unicamente a partir do interior da esfera do cotidiano dos museus traz como consequência a incapacidade de compreender – pensando em uma perspectiva analítica totalizante – a essência da problematização concernente ao objeto da museologia e de apreender o sentido social próprio do fenômeno chamado trabalho museal (cf. Stransky, 1981). Ainda tratando da acepção da museologia como teoria, ele diz que “we must realize that museum is only one of the forms of objetivization of a specific relation of man to reality that has risen throughout history”⁷ (Stransky, 1981, p.21). Assim, de acordo com Stransky, a existência do fenômeno estudado é condicionada tanto histórica quanto socialmente (cf. Stransky, 1980, p.42). Dadas essas características, podemos deduzir que o termo fenômeno, em Stransky, não tem estatuto ontológico ou metafísico tal qual é tratado na Fenomenologia, sendo acima de tudo um ente epistemológico e, como tal, onto-histórico e social⁸.

Analisar o museu como objeto teórico implica, embora não necessariamente, encarar o problema de responder o que é, como surgiu e para que serve o museu. Como em qualquer campo ou subcampo do conhecimento, essas questões podem ser enfrentadas a partir de diversas perspectivas e modelos e é notório que, nos últimos anos, muito já foi escrito e discutido acerca disso. Conquanto não tenha por objetivo adentrar nessa arena, reporto-me à discussão empreendida por Tereza Scheiner (2008, 2013) sobre esse tema e que, de certo modo, resume bem o teor e a fundamentação teórico-ideológica de certas correntes museológicas que, para efeito deste trabalho e para ser sucinto, serão resumidas a duas supracategorias: a da mitogênese e a da ontohistória.

De acordo com Scheiner, o museu, enquanto ente, teria uma origem mítica que estaria relacionada não ao culto ou templo das musas – em geral, a explicação mais conhecida –, mas às próprias musas. Assim, em virtude de sua natureza mítico-divina, o museu – não se constituindo ontologicamente como um “espaço físico das musas”, mas sim como um locus “de presentificação de ideias”, ou ainda “de recriação do mundo por meio da memória” – poderia, em consequência, **“existir em todos os lugares e em todos os tempos: ele existirá onde o Homem estiver e**

⁷ Devemos compreender que o museu é apenas uma das formas de objetivização da relação específica do homem com a realidade que ocorrem ao longo da história (tradução livre).

⁸ Devido à dificuldade de encontrar disponível o texto original, indico a tradução feita por Teresa Scheiner do texto stranskyano e que foi publicada na Revista *Museologia e Patrimônio* (Stransky, 2008).

na medida em que assim for nomeado - espaço intelectual ou espontâneo de manifestação da memória do Homem, da sua capacidade de criação” (Scheiner, 2008, p.61 – grifos da autora).

De todo modo, justamente por optar epistemológica e ideologicamente pela proposição de uma mitogênese museal, a argumentação de Scheiner deve necessariamente recusar o histórico-social. De fato, o que encontramos em Scheiner é o museu-*eidos*, o museu ente metafísico e, por consequência, alheio (ou indiferente) ao metabolismo sociocultural. Não há como não reconhecer aí ressonâncias platônicas, nas quais o mundo das ideias aparece e justifica-se contrapondo-se ao domínio humano.

O problema do paradigma ontometafísico que fundamenta a mitogênese pela qual se explica o aparecimento do museu, e que o contrapõe ao ontohistórico, é que nesses termos o ser-museu é determinado de uma vez para sempre, ato pelo qual se institui, ainda sob a égide do modelo platônico, o museu-*eidos*, ser-em-si, fechado, sempre coincidente consigo mesmo, logo, sem alteridade – do qual as diferentes manifestações históricas e locais, e somente estas, podem ser chamadas de institucionais. Não é difícil perceber como esse modelo epistemológico exclui a criação sócio-histórica, justamente o fundamento do paradigma histórico para o qual o museu é criação do e no mundo humano e, a cada vez, criação de um museu específico. Deste modo, se, para os adeptos da mitogênese, há uma e definitiva criação, a do museu-ideia ou museu-matriz atemporal e independente de qualquer condição histórico-cultural; para os que adotam o paradigma sócio-histórico, há a cada vez criação de museus, sempre com e no tempo, com e no espaço social e com e na história.

O estado das coisas, para os adeptos da mitogênese, consiste na aceitação de que aquilo que é é-o em si-mesmo como algo sempre-já determinado, ou seja, aquilo que existe como e na ideia. A mitogênese significa a abolição do tempo e, também por isso, da história, uma vez que, no mundo das ideias, do saber absoluto, o tempo histórico é excluído por ser destituído de efetividade, uma vez que se trata de "um tempo 'especializado', ordem dialética de sucessões, [que] poderia muito bem não existir e, na verdade, não existe do ponto de vista especulativo, para quem pode se elevar até o Saber absoluto, [...] e que pode retomar sem excessos nem faltas tudo aquilo que se desenrolou 'no tempo'" (Castoriadis, 2007, p.450). É essa condição que permite dizer que um tal museu “pode” sempre aparecer em qualquer tempo ou lugar sociocultural.

Há, entretanto, um aspecto importante a ser observado e é justamente sobre ele que recaem as observações a seguir. Ao afirmar que o museu é fenômeno por poder aparecer em qualquer tempo e espaço, o que subjaz no argumento de Scheiner (2008, 2013) é a indistinção entre começo e origem. Começo é da ordem do histórico, logo, trata-se de algo que pode/deve ser detectado, demarcado, cronologizável e problematizável e, portanto, consiste em abertura que prevê um fim:

o começo/fim da primavera, de um reinado etc. Já a origem é da ordem do mítico, sendo, portanto, indefinível, não documentável e impossível de cronologizar, portanto, leva ao fechamento por ser de uma vez já determinado.

Além do mais, tanto a proposição ontometafísica, quanto a definição fenomênica de museu implicam um problema de ordem lógica e crítica. O termo fenômeno, por etimologia e definição, é o que (a)parece, que se põe sob o olhar (criado pelo olhar, por assim dizer), que se dirige à percepção e é nomeado e categorizado como tal pela linguagem e sistema de conhecimento instituído por e em uma dada sociedade. Neste sentido, é legítimo afirmar que o museu é tão fenômeno quanto qualquer outro: a chuva, o vento, a linguagem, a patriarcalidade, a poliandria, a religião e as teorias científicas. Contudo, quando se trata de teoria museológica, a afirmação de ser o museu um fenômeno exige, de imediato, que se esclareça por que e como e que museu é fenômeno, distinguindo-se dos demais fenômenos. E é justamente esta localização teórica ou filosófica que não se encontra nos textos scheinerianos.

De uma outra perspectiva, verificamos que é possível conceber a história do museu como uma história descontínua ou clivada. Para tanto, devemos considerar que o museu, tal qual o conhecemos e analisamos, é uma instituição sociocultural que tem um começo, ou melhor, dois começos. O primeiro ocorrido no mundo grego, mas se trata de um começo sem continuação ou de um museu sem descendentes, dadas as características (modo de ser e finalidade) do museu greco-helênico. O segundo, no mundo moderno, é coextensivo à ascensão e hegemonização do capitalismo, à colonização novos espaços geográficos, à revolução científica e ao iluminismo, não sendo, portanto, nem continuação, nem herdeiro do museu grego.

Deste ponto de vista, o museu é uma criação, não das musas ou sob seu sortilégio, mas da *poiesis* humana em condições socioeconômicas, históricas e culturais específicas. O que se depreende disso é que uma explicação histórica que parta ou suponha a mitogênese redundante, afinal, em uma história mítica. No caso do museu, tratar-se-ia de uma mitificação de sua história e, por isso mesmo, uma recusa tanto epistemológica quanto ideológica da ordem histórico-social, na qual, afinal, as sociedades e os sujeitos sociais existem e significam.

Enfim, o que ressalta do texto scheineriano é o uso abusivo da metáfora como recurso explicativo. Contudo, e em termos lógico-filosóficos, utilizar uma metáfora para, a partir dela, tirar conclusões teóricas constitui um caso especial de falácia, a que Mészáros (2008) denomina de “falácia metafórica”. É o caso, por exemplo, de tecer considerações de ordem teórica (filosófica e/ou científica) tendo por base construtos argumentativos do tipo: templo das musas, tempo das musas, voz das musas etc. (cf. Scheiner, 2013). Ora, nenhum desses elementos consegue histórica e socialmente dizer algo sobre o museu que possa ter validade heurística. Trata-se apenas de elucubração mítico-rebarbativo que, nessas circunstâncias, até mesmo desfavorece epistemologicamente o mito, pois o transforma o mito, de lugar

específico de produção de conhecimento em um tratado de coisa nenhuma, vazio, destituído de valor.

Mas por que um modelo de interpretação/explicação de tipo metafórico é considerado destituído de valor heurístico? Pela simples razão de que a metáfora é estrutural e semanticamente autorreferenciada (ver Mészáros, 2008). Logo, é destituída de referenciais externos a ela, ou seja, é regida pela indeterminidade e pela incomensurabilidade. Isso faz com que, para ter validade heurística, o argumento metafórico tem de desdobrar-se em novas metáforas (gerando uma cadeia necessariamente tautológica), constituindo, assim, complexas redes de indeterminação, de modo que, fora do próprio contexto ou realidade da metáfora, não há nada que se possa dizer acerca do objeto sob análise.

Quando aplicada ao campo museal, essa discussão faz ressonância ao apelo benjaminiano acerca da necessidade de escovar a história a contra-pelo (Benjamin, 1999; Löwy, 2014) e à declaração castoriadiana quanto à politização universal da sociedade (Castoriadis, 1983). A esses argumentos podemos acrescentar a seguinte advertência metodológica: “é por isso que a tarefa de ‘desmistificação’ é inseparável da definição precisa do natural e do social, do absoluto e do especificamente histórico, apreendendo as necessidades envolvidas em seus parâmetros sociais e históricos” (Mészáros, 2008, p. 149). Com relação à falácia do reconhecimento e respeito pela diferença – um dos elementos mistificantes que passaram a assumir o protagonismo no campo museal, esse mesmo autor considera que “essa determinação a priori da ‘diversidade’ funciona, então, convenientemente como rótulo universal sob o qual tudo pode ser explicado e justificado, desde os lugares-comuns e o formalismo autobeneficiador da teoria política liberal [...], tudo em nome da ‘soberania individual’ e da ‘soberania do consumidor’ de uma ‘sociedade livre’ e em perfeita harmonia com a natureza, é claro” (Mészáros, 2008, p. 151-152). Isso me permite finalizar essa seção retornando ao seu título. Se a trajetória histórica e disciplinar da museologia nos permite admitir o seu caráter científico, como um subcampo dotado de aparato teórico-metodológico próprio, e levando em conta o que, desde os anos 1980, vem sendo debatido como sendo a exceção do campo, qual seja, uma teoria específica para um objeto específico, impõe-se, no entanto, a pergunta crucial: a teoria museológica é teoria de quê? Questão que, transcendendo o plano teórico-conceitual, adquire ainda maior relevância quando aplicada ao papel social dos museus e, em particular, ao que concerne à inclusão social.

3. Metarrealidade, acessibilidade, inclusão sociomuseal e outras ficções ideológicas

Entendido como AIS, intelectual envolvido precipuamente no processo educativo-formativo, o museu é ao mesmo tempo meio e estratégia de reprodução sociometabólica, segundo as tendências atuais em que o capital encontra-se

sistêmica, hegemônica e globalmente expandido e interconectado e, por isso mesmo, em ininterrupta interação.

Logo, de uma perspectiva crítica, analisar um museu (sua exposição, reserva técnica, corpo técnico-administrativo, partido museológico etc.) significa, em grande parte, atentar para a sua história, isto é, para a história que faz desse museu, em particular, aquilo que ele é e que o caracteriza como tal e o distingue (sua *ecceidade*) de outros museus de mesma tipologia, por exemplo. Por que tais e tais objetos encontram-se expostos de acordo com essa, e não outra, narrativa museográfica?; o que caracteriza seu discurso museológico, isto é, qual a sua posição/situação no campo específico dos museus e, em geral, da cultura?; Com o quê ou quem ele dialoga, ou mais especificamente, quem são seus interlocutores preferenciais (seus parceiros, curadores, instituições, público)?

Sendo o processo de significação específico dos museus, a musealização diz respeito às condições históricas e formas de existência da musealidade⁹ 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.

A musealização, incluindo a museografia, é a emergência ou a inscrição de uma *poiesis* singular ou específica no/do museu. Musealizar é, enfim, deslocar, reterritorializando, temporal, espacial e simbolicamente, objetos culturais atribuindo-lhes novos valores em um novo campo discursivo. O processo de musealizar consiste em discursivizar o objeto cultural segundo o modo específico dos museus relacionarem-se com a realidade (isto é, sua formação discursiva, imaginária e histórico-ideológica). A musealização, que corresponde à produção de um arquivo

⁹ Para uma discussão sobre o conceito de musealidade, remeto a Alves e Scheiner (2012), segundo as quais, o termo-conceito musealidade, atribuído a Stránský, designa o valor específico do objeto, sua qualidade a partir do momento em que se transforma em objeto de museu, como valor documental. Assim, sendo é este valor intrinsecamente museal de um objeto ou artefato - sua propriedade de documentar uma dada realidade - que motiva sua musealização.

sendo, por conseguinte, um sítio de significância, pode ser resumida no seguinte esquema: produção-funcionamento do arquivo + lugar de significância. Assim, como produção e, ao mesmo tempo, como um pôr em funcionamento (*mise-en-scène*), a musealização opera como um lugar de produção de efeitos de sentido, no qual, assim como em toda exposição, inscrevem-se efeitos do arquivo e da memória discursiva.

Logo, a musealização, como a criação/instituição de uma metarrealidade¹⁰ é, simultaneamente, um pôr-em-cena (local, cenário, circuito, exposição etc.) e um pôr-em-sentido. Trata-se de um gesto de interpretação e de um acontecimento discursivo que, através da elaboração/imposição de uma metarrealidade, procuram tornar apreensível, adequado, ordenado, normatizado, de forma a que um dado recorte da realidade possa, não apenas ser interpretável, mas consumível. 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. A metarrealidade criada pelo museu tem o poder de adestrar o visitante “a se identificar necessariamente com essa realidade”, de forma que é facilmente percebida “[...] a atrofia da imaginação e da espontaneidade do consumidor cultural” (Adorno; Horkheimer, 1985, p. 119).

Por estar o acontecimento museal ligado à memória, isto é, ao interdiscurso não só expositivo, mas igualmente ao arquivo de uma dada área do a-saber e do a-expor, a musealização irrompe ou recorta a realidade enquanto paráfrase, sendo uma versão dizível, mostrável, de x, produzindo, assim, (novos) efeitos de memória (especialmente se, neste nível, levamos em consideração os visitantes). Deste modo, a partir de um enfoque crítico-analítico, é preciso analisar não apenas o que é designado (tal como exposto, por exemplo, e suas relações morfológicas e sintáticas, tanto entre si, como com o conjunto do espaço em que se encontra a exposição), mas os modos/gestos de designação, isto é, não tomar as significações como algo já-dado, mas relativas aos procedimentos de montagem (morfologia e sintaxe), o seja, às materialidades significantes. Em termos discursivos, esse gesto de surgimento e de interpretação implica em que algo, em algum lugar, fala antes e simultaneamente, de forma que a imagem criada pelo *mise-en-scène* da musealização remete ao funcionamento da memória discursiva.

Assim sendo, o que distingue os objetos em estado musealizado, daqueles que (ainda) não o foram, é justamente a criação de um novo espaço discursivo no qual esse objeto é reterritorializado, refuncionalizado, redefinido e, em muitos (mas

¹⁰ Segundo Baraçal (2008), o conceito de metarrealidade foi criado por Stransky e se encontra registrado no catálogo da exposição da qual Stransky foi o curador.

não todos, por exemplo, um objeto religioso num museu/exposição de arte sacra) casos, ressignificado. Isto é, o fato de, sendo parte de um acervo, é-lhe tolhido, interdito, operar com sua função ordinária, seja por obsolescência ou porque deixaram de funcionar, seja porque os visitantes não podem ou não devem utilizá-los, mesmo que para fins didáticos. E porque são categorizados, ou refuncionalizados, como suportes, isto é, são investidos de um novo valor de uso.

Por sua vez, essas características não existem no vácuo. Ao contrário, elas respondem à estruturação onto-histórica das sociedades em geral e, em especial, das sociedades formadas no e pelo modo de produção e civilização capitalista que, resumidamente, são sociedades hierarquizadas, racional-administradas (por exemplo, Marcuse, 1973; Adorno; Horkheimer, 1985; Benjamin, 1999), logo, autoritárias¹¹. Diante dessa constatação, devemos nos perguntar: onde ou em que condições podemos detectar essa estrutura hierárquico-autoritária e seus efeitos nas políticas públicas, em geral, e nas políticas culturais e patrimoniais? Em primeiro lugar, na divisão instituinte e estruturante entre uma camada (auto)dotada de competência, saber e poder de elaboração e decisão, e aquela formada por dirigidos ou executantes, com sua competência e tecnossaber parciais e singulares. Em segundo, no modo como essa estrutura organiza e administra o funcionamento da sociedade como um todo (e em particular), decidindo em nome de todos e em benefício de todos, o que julga melhor ou mais adequado ao conjunto da sociedade, sem necessariamente auscultar essa sociedade e seus representantes. Em terceiro, por que essas clivagens constituem as bases do aparato coercitivo-repressivo e educativo-formativo do estado e seus representantes, a partir das quais são formuladas e aplicadas diretrizes e políticas que sustentam as ações culturais (educativas, museais, patrimoniais, por exemplo) dirigidas àqueles que são supostos compreender e acatar (por serem lógicas e científicas) as razões transcendentais do aparato dirigente e, desta forma, aderir aos esforços deste em promover o bem-estar coletivo ou, no caso específico dos processos patrimoniais e museais, em preservar ou mostrar tal ou qual bem, desta ou daquela forma (a que julgar mais conveniente ou racional) em benefício da atual geração e daqueles que estão por vir.

E, no entanto, a racionalidade do modo de produção/civilização capitalista (bem como as estratégias discursivas dissimuladoras que visam torná-la “natural”) que subjaz a toda a sociedade, pois a tudo subsume, uma vez que é determinante na construção de todo aparato tecnocientífico e burocrático que predomina no sociometabolismo, constitui, de fato, uma pseudo-racionalidade, ou racionalidade falaciosa. Marcuse (1973) demonstrou que essa racionalidade, quando aplicada de modo autoritário e autoritário, gerando a imperiosidade de tudo organizar, classificar em categorias e subcategorias, de modo a obter controlar absoluto, termina por tornar-se irracionalidade, uma vez que, para ser efetiva e se perpetuar, deve

¹¹ Para uma discussão mais ampla sobre os eixos estruturantes das sociedades formadas a partir do modo capitalista de produção e civilização, especialmente no que respeita às sociedades latino-americanas (e dentre essas, a brasileira), como sociedades essencialmente assimétricas e autoritárias, nas quais evidenciam-se casos de intimidação ou de intelectuais à sombra do poder, ver Žižek (2014), Coutinho (2011), Chauí (2013, 2016), Ianni (2004), dentre outros.

autoalimentar-se, gerando assim um sistema em que nada além dessa racionalidade administrada faz sentido. Não é difícil encontrar aqui as razões tecnocientíficas, políticas e ideológicas de criação de um ideário de patrimonialização ou de criação de novos museus, como decorrência “natural” da necessidade de organizar, administrar, documentar, preservar e transmitir o que quer que seja às novas gerações. Esse movimento que responde aos ditames intrínsecos do sistema, no sentido de criar, proteger e salvaguardar áreas patrimonializáveis e patrimonializadas, ou de a tudo musealizar, termina por atender às necessidades internas do próprio sistema¹²:

[...] a dominação deste imaginário começa primeiramente mediante a forma de expansão ilimitada das forças produtivas – da ‘riqueza’, do ‘capital’. Esta expansão torna-se rapidamente extensão e desenvolvimento do saber necessário par o aumento da produção, isto é, da tecnologia, da ciência. Enfim, a tendência no sentido da organização e da reconstrução ‘racionais’ de todas as esferas da vida social – a produção, a administração, a educação, a cultura, etc., transforma toda a instituição da sociedade e penetra cada vez mais no interior de todas as atividades (Castoriadis, 1981, p.14-15).

E por que isso? Porque, tanto as ciências quanto as técnicas estão inscritas na sociedade instituída, no caso presente, na sociedade capitalista, com sua lógica e sua razão de ser. Por isso, ao examinar qualquer elemento dessa sociedade, é preciso levar em conta que a mediação existe e que essa mediação participa da dinâmica representação, representante, representado. Em Leandro Konder (2010) encontrei um termo cuja força semântico-política se impõe e que de forma mais sintética dá conta dessas relações complexas entre a sociedade e suas instituições. Trata-se do termo “portador material” que, como veremos a seguir, leva a uma redefinição do termo semióforo, de largo uso no campo museológico, em especial, no campo patrimonial.

Todo elemento social (ou, especificamente, toda instituição ou diacrítico) que, ainda que tenha valor em si mesmo, atua como representante de um outro valor mais ampla (que, de certo modo, o absorve e no qual este específico está contido) é um portador material ou semióforo desse valor. E se os valores, que forma cadeias ou redes multidimensionais, têm como corolário o conjunto da sociedade tal qual instituída, então cada semióforo será uma parte total desse macro-valor, ou seja, da formação histórico-ideológica de uma dada sociedade. É isso que pode ser

¹² Reside nesse movimento paroxístico o aparecimento de uma indústria de patrimonialização ou de ativismo patrimonial, pelo qual não apenas o estado, mas um contingente cada vez maior de comunidades que se movimentam para ter seus bens culturais reconhecidos como patrimônio (local, regional, nacional, mundial, da humanidade). Também é possível encontrar aqui a motivação para a criação de uma diversidade de museus, tanto estatais quanto privados e até mesmo individuais (museu da pessoa). Isso também explica porque, na contemporaneidade, tem prevalecido um tipo de exposição de si e do outro, que vem sendo chamada de evasão de privacidade.

deduzido, por exemplo, do fato de que “[...] os bens consumidos não são bens-em-si, não são absolutos, mas encarnam valores desta cultura” (Castoriadis, 1983, p. 174). Logo, um semióforo é um portador material ou um dêitico, isto é, um signo, objeto, artefato ou instituição, de um valor específico, ou, no geral, do conjunto de valores, modos de ser etc. que compõem a formação histórico-ideológica de uma sociedade. Isto porque o portador material ou ente social que carrega das significações histórico-sociais ou da estrutura sócio-cultural-ideológica de uma dada comunidade ou sociedade, pode-se defini-lo da seguinte maneira: um semióforo, em termos dialéticos e discursivos, é um ente social que porta materialmente ou constitutivamente as significações histórico-sociais; é um dêitico que aponta para o modo como a sociedade se organiza e como se representa, tanto para si mesma, como para a exterioridade. Desse modo, o estudo dos semióforos, como entes socialmente constituído e investidos de valor, permite compreender a ecceidade ou o etos sociohistórico e ideológico de uma dada sociedade.

Uma questão importante ao analisar a posição/situação dos museus na ordem social burguesa que, desde o século XVIII, é a dominante – o que também significa dizer que a ordem social burguesa não pode ser pensada fora dos marcos da economia capitalista ou, o que quer dizer o mesmo, do modo de produção/civilização capitalista - consiste em verificar que, devido às pressões da sociedade do espetáculo e da indústria cultural que lhe é coetânea, todo museu, por força do princípio de competência e desempenho, é premido a tornar-se um aparelho adaptado ao sucesso (Adorno; Horkheimer, 1985; Marcuse, 2013). Essa pressão e seus resultados correspondentes indicam o triunfo da propaganda na indústria cultural e do espetáculo em que a cultura se transformou, pelo qual os sujeitos, agora no status de consumidores, se fetichizam às mercadorias culturais, uma vez que o capitalismo investe no valor de troca, em detrimento do valor de uso, medida pela qual tudo deve se transformar em mercadoria. A transformação, no/pelo capitalismo, da produção de bens (culturais) em produção de mercadorias, resulta, portanto, dessa inversão onto-histórica pela qual ocorre a prevalência do valor de troca sobre o valor de uso. Obviamente, bens culturais podem também ser mercadorias. Mas o que se observa no sistema-mundo capitalista consiste em um paradigma axiológico, qual seja, produz-se para a troca e para a consequente obtenção de lucro. Este lucro pode igualmente manifestar-se como lucro simbólico acumulando-se de capital simbólico, especialmente quando se pensa nas diferentes forma e valores de distinção social.

A essa concepção massificada de cultura devemos contrapor a concepção de cultura defendida por Adorno e Horkheimer (1985) e segundo a qual para ser verdadeira, uma cultura deve ser essencialmente crítica, o que, definitivamente a cultura-mercadoria não o é.

Estou convencido de que a advertência benjaminiana e castoriadiana se aplica, *mutatis mutandis*, aos estudos museológicos que, em sua maioria – como corrente hegemônica –, tratam da situação/posição/função social dos museus – tais como acessibilidade, inclusão, regionalização, realidade local etc. Em geral, são

invocadas resoluções elaboradas e aprovadas em reuniões da área, como por exemplo, as da Mesa Redonda de Santiago do Chile, em 1972, fundamentalmente relacionadas à pedagogia paulofreireana. Não obstante esse aparato teórico idealizado, veremos que, afinal, as práticas museísticas latino-americanas – quer de caráter teórico, quer aquelas relativas ao cotidiano museal – operam a partir de um modelo reducionista, mediante o qual, o modelo paulofreireano, extirpado de sua especificidade crítico-política-revolucionária, termina por ser usado como um modelo inócuo, em cujo quadro conceitual o histórico-social é transformado em mero cenário passivo. E os museus continuam, assim, a operar a partir da lógica e da episteme subordinada, no geral, ao modelo capitalista de produção e civilização e, em particular, aos centros decisórios ligados aos interesses dos países dominantes.

No que tange, por exemplo, às propostas de inclusão, os propósitos inclusivos parecem desconhecer (ou fazem questão de desconhecer), uma vez que de modo absoluto silenciam sobre isso, o antagonismo fundamental e insolúvel – nos marcos da economia política capitalista – entre capital e trabalho e, em consequências, entre as classes sociais (isto é, entre aqueles que detêm a propriedade dos meios de produção e aqueles que só dispõem de sua força de trabalho). Esse antagonismo é insolúvel política, epistêmica e juridicamente porque se trata de um fundamento existencial do próprio capitalismo, enquanto sistema econômico, político e filosófico-científico. As raízes filosóficas e jurídicas desse antagonismo estão fundadas no direito que é paradigmático da sociedade burguesa (logo, capitalista): o direito à propriedade exclusiva que, para ficar restrito ao assunto aqui tratado, é responsável direto e indireto pela exclusão sócio-econômica e, por extensão, sociocultural. Desse modo, como seria possível que o processo responsável pela exclusão (que é própria do sociometabolismo capitalista) possa, sem que esse sistema se transforme radicalmente, passe a gerar inclusão? Ou seja, como acreditar que o mesmo mecanismo de exclusão se transforme em mecanismo de inclusão (social, museal)? É certo que sempre se pode falar, proceder a algumas formas particulares ou individuais de inclusão e, com isso, satisfazer, de modo rotariano, a algumas expectativas e pressões sociais. Por exemplo, as ONGs, as “redes do bem”, campanha da fraternidade, criança esperança e muitos outros. Entretanto, em termos sociais e estatais (e mesmo paraestatais), devemos observar, com Mészáros (2011, p.150), que: “como sistema de competição entre interesses, ele [o capital] é capaz de atribuir responsabilidade somente em domínios parciais, não sobre a sociedade como um todo. Esta deve, para o sistema do capital, ser arbitrariamente *dividida e gerenciada nos terrenos material, político e cultural pelas antagônicas mediações de segunda ordem* insuperáveis do capital” (grifos do autor).

E, como já dissera Gramsci (2004, p. 237), “a concorrência é instaurada como o fundamento prático da convivência humana”. Daí podermos inferir que, no que tange à responsabilidade social (donde derivam os programas e conceitos de inclusão social), essa repousa sobre o tecido da “irresponsabilidade institucionalizada do capital em todos os aspectos da sociedade, ou em todo o

conjunto sociometabólico” (Mészáros, 2011, p. 150). E, nesses termos, como haver, de fato e não apenas de direito, inclusão social. Aliás, a própria denominação inclusão já admite como elemento constituinte de sua significação, o estado “natural” ou sistêmico de exclusão.

Na relação desigual – logo, e por definição, antidemocrática – entre indivíduo e/ou grupo social e poder constituído (encarnado em organizações, instâncias jurídico-administrativas ou burocráticas, tecnocientíficas e político-econômicas) – chamemos a essa instância de “instância dirigente” – ocorre a emergência de conflitos entre os diferentes interesses em jogo, entendimentos acerca de questões centrais ou mesmo marginais, e as decisões que emanam unilateralmente das instâncias dirigentes. Neste caso, podem ocorrer atritos e conflitos de baixa, média ou alta intensidade, seja isoladamente, seja em conjunto. A partir daí, a instância dirigente passa a exercer uma função coercitiva (ou até mesmo repressivo-punitiva). Assim, tanto a autonomia quanto a inclusão (social, museal, cultural etc.) – que não pode existir onde e enquanto não existe autonomia – só podem efetivamente realizar-se pela supressão/superação desse sistema hierárquico e assimétrico e, em consequência, das relações sociais, jurídicas e político-culturais derivadas desse sistema. Ou, dito de outro modo, pela supressão do direito exclusivo à propriedade e da apropriação privada da riqueza coletivamente produzida, que constituem o núcleo duro das relações político-sociais desenvolvidas a partir o modo de produção/civilização capitalista.

4. O SULear museológico: a afirmação de uma opção teórico-política

Parto do pressuposto de que cultura (assim, no genérico) não é sujeito, mas processo sociohistórico e, como tal, parte integrante estruturante da superestrutura ideológica. Logo, toda cultura está ligada dialeticamente a uma dada infraestrutura ou, em outros termos, a dadas condições materiais ou objetivas de existência. Logo, a cultura não faz, não organiza, não determina, mas expressa ou representa sintomaticamente a dinâmica específica e as linhas mestras de um processo sócio-histórico particular. O que, no senso comum, se denomina cultura - como se fosse um *eidós* ou um ser social ou sujeito - pode bem ser definido como aparato tecno-ideológico. Neste sentido, o a cultura pode ser interpretada como um superconjunto superestrutural que congrega tanto os aparelhos públicos quanto os aparelhos privados de hegemonia, os quais forma parte do bloco histórico dominante, como também aqueles ligados à contra-hegemonia.

Se pensarmos nos museus, vemos que eles têm ligações quer com os aparatos privados, quer com os públicos; tanto com movimentos hegemônicos, quanto com os contra-hegemônios, tal como mostra Coutinho (2011), ao tratar da formação cultural na e da sociedade brasileira, apontando a intervenção de diversos processos de cooptação típicos de estruturas sociais nas quais prevalece o intimismo à sombra do poder, juntamente com o ecletismo ou a conciliação ideológica, o que leva à proposição de uma “coexistência pacífica” nos marcos do

capitalismo, ou ao que se denomina inclusão sociomuseal. De fato, submetendo à crítica aquilo que esse conceito anuncia, bem como perscrutando além de seus usos ideológicos, verificamos que termos como “inclusão social” ou “inclusão sociomuseal” ficam reduzidos a uma perversa (e até mesmo esquizofrênica) imagem deformada (ou difratada) da função educativo-formativa do museu; ou, nos termos da Mesa Redonda de Santiago, do museu assumir-se como promotor de desenvolvimento sociocultural – justamente porque o museu, em si mesmo, é incapaz de mudar a estrutura econômica, política e social de uma sociedade e, assim, promover uma efetiva inclusão social. Em suma, a inclusão sociomuseal, tal como vem sendo proposta e tratada, reduz-se a uma caricatura ou a uma carnavalização daquilo que deveria ser, de fato, incluir socialmente. E isso se mostra nas metarrealidades museais que se propõem a explicar ou a dar conta e razão das assimetrias econômicas e sociais que constituem a realidade de muitos povos, e em particular, dos povos e das culturas latino-americanas.

Além do mais, a sociedade contemporânea, que já foi bem definida como uma sociedade do espetáculo e para o espetáculo (Debord, 1997), também não apenas se beneficia das, como igualmente estimula as memórias mortas, hipertrofiando-as. Essas memórias são mortas porque cristalizadas, uma vez que estão fixadas em diversos semióforos e servem a experiências órficas - seja como valor de culto (ou mais-gozar órfico, para usar uma imagem de Oswald de Andrade, 1974), seja como valor de exposição -, logo, desconectada da práxis social. É este tipo de memória que, em geral, é trabalhada nos e pelos mais diversos lugares de memória, tal como museus, centros memória, arquivos, diários etc. Assim, nesta e para esta sociedade estimula-se o surgimento de um consumidor de tipo necrófilo.

um novo tipo antropológico de indivíduo emerge [na contemporaneidade – lcb], definido pela avidez, pela frustração, pelo conformismo generalizado [...]. Tudo isso materializado em estruturas pesadas: [...]. o onanismo consumista [...], a rápida obsolescência técnica e ‘moral’ de todos os ‘produtos’ [...]. O capitalismo parece ter enfim conseguido fabricar o tipo de indivíduo que lhe ‘corresponde’, perpetuamente distraído, zappando (sic) de uma fruição para outra, sem memória e sem projeto, pronto a responder a todas as solicitações de uma máquina econômica que, cada vez mais destrói [...] para produzir ilusões denominadas mercadorias (Castoriadis, 1999, p.82).

Esse inquieto zapear de uma fruição para outra – demonstrando o nível de insatisfação psíquica produzida pela civilização gestada pelo modo de produção capitalista – se aplica bem ao modelo “museu produtor de fruição” do tipo, por exemplo, de Inhotim, cuja estrutura, projeto e espaço museais são totalmente voltados para produzir, no visitante, a necessidade de aproveitar o tempo/dinheiro investidos no consumo dos produtos que lhe são oferecidos por todo o espaço

museal. Logo, não é por acaso que exista e seja altamente estimulada uma “concorrência obstinada entre estabelecimentos em nome do prestígio hipotecado em cima de suas coleções” (POULOT, 2013, p. 63). E é justamente essa concorrência, aliada à necessidade do espetáculo, da espetaculosidade, que leva à instauração de um neolalismo cultural, o qual se define como a tentativa de ser diferente de modo artificial, mecânico, isto é, ser idiota (o tornar-se tão singular que se torna um “estar fora” da sociabilidade, apenas para ser diferente). Aquilo que, a partir de um determinado ponto de afastamento, ninguém mais consegue entender e que só é compreensível/entendível e interpretável, logo, esteticamente fruível, por um grupelho de iguais. O neolalismo institui-se quando, de modo tipicamente capitalista-burguês, “cada um é levado a fazer de si o arquétipo da ‘moda’, da ‘socialidade’ e a apresentar-se como ‘exemplar’” (Gramsci, 2002, p.249).

Deste modo, um dos problemas centrais que a museologia latino-americana deve enfrentar refere-se ao seu enquistamento em um enfoque teórico-metodológico puramente “analítico” que, como uma espécie de efeito colateral, tende a negligenciar outras formas (ou questões) de interpretar o campo dos museus. Uma consequência, tanto teórica quanto prática, desse enquistamento teórico-político é que ele pode levar a um beco sem saída ou cuja saída leva aos mesmos becos indeterminadamente (vide, por exemplo, o modelo mítico-metafísico que procura localizar e explicar a origem dos museus).

Os museus em geral, e os latino-americanos em particular, sofrem de intimismo à sombra do poder, pois encontram-se sob a orientação das classes dominantes e, portanto, cultivam, em relação ao poder, uma conciliação ideológica pela qual elaboram a fantasia da coexistência pacífica (cf. Coutinho, 2011). É justamente essa fantasia ideológica a responsável pelo cultivo da chamada inclusão social (no geral) e museal (no particular). Mas como conciliar, fora do campo das ideias e das idealizações – reino da ficção ideológica –, a exclusão econômico-social, que é constitutiva e estruturante do modo de produção/civilização capitalista, com o propósito da inclusão? Essa condição leva-nos a perguntar, igualmente, pela relação entre museus e a questão nacional-popular (Coutinho, 2011; Gramsci, 2002). Uma tentativa, tanto no âmbito da teoria quanto da práxis museal, de tentar responder a essa questão passa, logicamente, pela redefinição do ser museu na América Latina. E esta redefinição consiste em um reposicionamento quanto ao eixo geopolítico. Em suma, consiste em adotar a perspectiva do SULear¹³.

O conceito de Sul, logo de SULear, oposto ao de Norte, logo, ao de NORTEar, tem suas raízes em posicionamento/localização em relação ao globo terrestre e

¹³ As reflexões e discussões acerca do SULear e da necessidade de SULearamento, tanto astronômica, geográfica e epistemologicamente, vêm sendo pioneiramente sustentadas, no Brasil, por Marcio D’Oliveira Campos (ver, por exemplo, <http://www.SULear.com.br>). No campo museológico, e a partir das obras de Campos, Carvalho (2008) e Carvalho e Scheiner (2012) anotam, ainda que de modo não sistemático, a imprescindibilidade dos museus e profissionais de museus da América Latina SULeararem-se. Em termos mais amplos, Mihailovic (2009), embora adotando outra terminologia (nuevo meridionalismo), considera que uma vertente importante para fazer frente à hegemonia econômica, cultural e epistemológica, atualmente vigente (ou NORTEada), consiste em voltar-se para o SUL – não apenas geopolítica, mas, sobretudo, cultural e cientificamente. Obviamente, existem inúmeras iniciativas e obras relacionadas ao que, genericamente, se denomina conflito norte-sul e, na perspectiva latino-americana, à necessidade de nos SULearmos. Contudo, adentrar nessa seara escapa ao escopo deste trabalho.

suas representações, notadamente planisférios, mapas e outros elementos referentes às práticas culturais relativas à percepção do espaço e às estratégias de localização e orientação, tendo como referência os hemisférios da Terra. Deste modo, para além de sua dimensão astronômica e geográfica, pensar o Sul e a partir do Sul implica ter como substrato um Sul ideológico, como afirma Marcio Campos (2015). Neste sentido, não basta estar no Sul para ter-se uma referência ou cosmovisão SULeante. Ao contrário disso, SULear-se significa precipuamente uma tomada de consciência crítica e de posição tanto teórico-conceitual e metodológica, quanto política, pela qual a observação da realidade e a ação subsequente de classificar, nomear, analisar e compreendê-la tenha como centro referencial o Sul hemisférico e cultural.

A ideia de desenhar o globo terrestre tendo o Sul como ponto de referência remonta ao século XII e ao geógrafo Al-Idris (Campos, 2015), em oposição aos demais astrônomos, geógrafos e cartógrafos, cujas representações da Terra são construídas sob a égide da relação Norte-Sul. Tal prática não é isenta de consequências tanto educativo-formativas, quanto científico-ideológicas, uma vez que “el ‘norte hacia arriba’ se refleja en diversas formas de condicionamientos y trastornos de la capacidad de orientación espacial que son facilmente perceptibles en la escuela, en la prensa y en la vida cotidiana” (Campos, 2015, p.435). E é justamente isso que observamos nos museus latino-americanos: a reprodução acrítica desse NORTEamento que nos obriga a pensar em um acima e um abaixo não apenas nos mapas e cartas, mas igualmente em todos os modos de pensarmos e expormos a nossa realidade. Qual seja, produzimos metarrealidades, a partir da realidade latino-americana, que são espelhos dos modelos interpretativos e explicativos NORTEados.

Assim, um mapa orientado segundo a oposição Norte-Sul ou um que privilegie a oposição Sul-Norte não têm o mesmo sentido, pois cada uma dessas representações sustenta-se em uma proposição aparentemente óbvia: SULear-se no e pelo Sul e NORTEar-se no e pelo Norte. Apesar do aparente truísmo, não é tão simplesmente assim que as coisas acontecem. Por força do processo de dominação político-econômica e cultural, o NORTEar se impôs como direção supra-hemisférica. Qual seja, a partir de sua massificação (especialmente em material científico e de popularização e nos padrões escolares), o NORTEar-se universalizou-se e naturalizou-se. Desde então os mais diversos povos que habitam a Terra NORTEiam-se, não importando em qual hemisfério se encontram. Essa predominância produz uma espécie de neutralização das diferenças – e, sobretudo, das desigualdades –, tanto de sistemas locais de orientação quanto de lugar no campo das economias simbólicas. Há, assim, pela imposição de um único modelo representacional, a implantação de uma falsa homogenia.

Isso posto, deve-se observar que o SULear implica metodológica e conceitualmente assumir processos de conhecimento e auto-reconhecimento desde

o Sul e voltado para o Sul, a partir de um ponto de observação topo-etnocêntrico (Báez Landa, 2015). No caso específico em que o centro geopolítico, científico e ideológico é a América Latina e a sua realidade étnica e cultural, estar no Sul significa considerar teórica e metodologicamente as diferenças culturais e epistemológicas¹⁴ que constituem a heterogeneidade latino-americana. Qual seja, a partir de um SULEamento latino-americano e caribenho, o como conhecer a realidade social dessa região implica a construção de um aparato que, desde o Sul, oriente a prática científica, como assevera Mariano (2015).

Em termos museais, isso implica um reposicionamento dos museus latino-americanos e de seus teóricos e técnicos, no sentido de voltarem-se para a realidade sociocultural dos povos e suas sociedades – em conformidade, aliás, com as Resoluções da Mesa Redonda de Santiago. Este (re)posicionamento deve estar centrado tanto no Sul geográfico e astronômico, quanto no sociocultural, tendo por referência o eixo em oposição complementar Sul-Norte. Conquanto isso não signifique nem descolonização, nem tampouco ausência de diálogo transhemisférico com teorias, métodos, paradigmas e especialistas NORTEados. O (re)posicionamento SULEante traz consigo igualmente um reposicionamento no campo da produção de saber, com base no seguinte axioma: assumir o Sul, assumir-se ao Sul, assumir-se Sul e, a partir daí, desenvolver uma relação crítica e autônoma com o que vem sendo produzido e disseminado, com base na tradicional perspectiva NORTEante, no campo museológico. Este é um dos caminhos pelo qual os museus latino-americanos, assumindo o protagonismo de agente transformador, podem contribuir efetivamente para transformar a realidade social, política, econômica e cultural da região, através do reconhecimento e valorização dos diversos modos de ser e de produzir que existem na América Latina e no Caribe.

Referências

- ADORNO, Theodor W. *Prismas*. Crítica cultural e sociedade. São Paulo: Ática, 2001.
- ANDRADE, Oswald. *Um homem sem profissão*. Sob as ordens de mamãe. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 1974.
- BÁEZ LANDA, Mariano. Por uma antropologia tropical. Ciência, subjetividade, ética y responsabilidade social. In: LEYVA, Xochitl et al. *Prácticas otras de conocimiento*. Entre crisis, entre guerras. San Cristóban de las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos, 2015. p. 459-481..
- BARAÇAL, Anaildo Bernardo. *O objeto da museologia: a via conceitual aberta por Zbynek Zbyslav Stránsky*. Dissertação (Mestrado em Museologia e Patrimônio)-Centro de Ciências Humanas, Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro, 2008.
- BENJAMIN, Walter. Sobre o conceito de história. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 222-234.
- BENJAMIN, Walter. A obra de arte na era de sua reprodutibilidade técnica. In: _____. *Magia e técnica, arte e política*. Ensaios sobre literatura e história da cultura. Obras escolhidas, v. 1. São Paulo: Brasiliense, 1994. p. 166-196.

¹⁴ Devemos lembrar que o termo ‘*episteme*’, em grego, significa “conhecimento verdadeiro” e não conhecimento em geral, do qual, por exemplo, a *doxa* “opinião” faz parte. Também é preciso distinguir a *episteme* da razão instrumental e do que Marcuse (2013) chamou de princípio de desempenho.

- BORGES, Luiz C. O campo científico como arena discursiva: uma teoria se torna mito. In: BARBOZA, Christina Helena da Motta. *História da ciência e da tecnologia no Brasil*. Rio de Janeiro: Mast, 2016. p. 142-160.
- BORGES, Luiz C. O intelectual museu às voltas com seus oximoros. *Tendências da Pesquisa Brasileira em Ciência da Informação*, v. 7, n. 1, p. 1-22, jan./jun. 2014.
- BORGES, Luiz C. *Crítica à concepção reificante de memória*. In: CONGRESSO INTERNACIONAL DO NUCLEAS, 4, 2014, Rio de Janeiro. Rio de Janeiro: Uerj, 2014. (Comunicação oral).
- CAMPOS, Marcio D’Oliveira. SURear, NORTEar y ORIENTar: puntos de vista desde los hemisferios. In: LEYVA, Xochitl et al. *Prácticas otras de conocimiento*. Entre crisis, entre guerras. San Cristóbal de las Casas, Chiapas: Cooperativa Editorial Retos, 2015. p. 433-458.
- CARVALHO, Luciana Menezes de. *Em direção à Museologia latino-americana: o papel do ICOFOM LAM no fortalecimento da Museologia como campo disciplinar*. Dissertação (Mestrado de Museologia e Patrimônio)- 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, 2008.
- CARVALHO, Luciana; SCHEINER, Teresa Cristina. Suleando museus e Museologia em direção à América Latina. In: SCHEINER, Tereza; GRANATO, Marcus; REIS, Maria Amélia de Souza; BARRIOS AMBROCY, Gladys. (Orgs.). *Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral*. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2012. p. 124-135. (Encontro Regional Icofom Lam, 21. Documentos de trabalho).
- CASTORIADIS, Cornelius. *Sujeito e verdade no mundo social-histórico*. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2007.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Vol. VI – figuras do pensável. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- CASTORIADIS, Cornelius. *As encruzilhadas do labirinto*. Vol. V - feito e a ser feito. Rio de Janeiro: DP&A, 1999.
- CASTORIADIS, Cornelius. *Socialismo ou barbárie*. O conteúdo do socialismo. SP: Brasiliense, 1983.
- CASTORIADIS, Cornelius; COHN-BENDIT, Daniel. *Da ecologia à autonomia*. São Paulo: Brasiliense, 1981.
- CHAGAS, Mario. Casas e portas da memória e do patrimônio. *Em Questão*, v. 13, n.2, p. 207-224, jul./dez. 2007.
- CHAUÍ, Marilena. Sociedade brasileira: violência e autoritarismo por todos os lados. [Entrevista]. Entrevista dada à *Rev. Cult*, ano 19, n. 209, p. 8-17, jan. 2016.
- CHAUÍ, Marilena. *Ideologia da competência*. São Paulo: Belo Horizonte: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2014. (Escritos de Marilena Chauí, vol. 3).
- CHAUÍ, Marilena. *Manifestações ideológicas do autoritarismo brasileiro*. São Paulo: Belo Horizonte: Fundação Perseu Abramo/Autêntica, 2013. (Escritos de Marilena Chauí, vol. 2).
- CHAUÍ, Marilena. *Filosofia*. São Paulo: Ática, 2012. (Série Novo Ensino Médio)
- COUTINHO, Carlos Nelson. *Cultura e sociedade no Brasil*. Ensaio sobre ideias e formas. São Paulo: Expressão Popular, 2011.
- DEBORD, Guy. *A sociedade do espetáculo*. Comentários sobre a sociedade do espetáculo. Rio de Janeiro: Contraponto, 1997.
- DESVALLÉS, André. Muséologie comme champ disciplinaire: trajectoires. *Ci. Inf.*, v. 43, n. 3, p. 329-343, set./dez. 2013.
- GRAMSCI, Antonio. *Escritos políticos*. Vol. I. 1910-1920. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2004.
- GRAMSCI, Antonio. *Cadernos do Cárcere*. Vol. 6 – Literatura, folclore, gramática. Rio de Janeiro: Civilização Brasileira, 2002.
- GUARNIERI, Waldisa Rússio. [Untitled]. In: *SYMPOSIUM COLLECTING TODAY FOR TOMORROW*. Leiden: ICOM/ICOFOM, 1984. P. 51-59. (Icofom Studies Series, 6).

- HERNÁNDEZ HERNÁNDEZ, Francisca. *Planteamientos teóricos de la museología*. Gijón: Trea, 2006.
- HORKHEIMER, Max; ADORNO, Theodor W. *Indústria cultural: o iluminismo como mistificação das massas*. In: ADORNO, Theodor W.; HORKHEIMER, Max. *A dialética do esclarecimento. Fragmentos filosóficos*. Rio de Janeiro: Jorge Zahar, 1985. p. 113-156.
- IANNI, Octavio. *A ideia de Brasil moderno*. São Paulo: Brasiliense, 2004.
- KONDER, Leandro. *Em torno de Marx*. São Paulo: Boitempo, 2010.
- LÖWY, Michael. *Walter Benjamin: aviso de incêndio*. Uma leitura das teses “sobre o conceito de história”. São Paulo: Boitempo, 2014.
- MARCUSE, Herbert. *A ideologia da sociedade industrial. O homem unidimensional*. Rio de Janeiro: Zahar, 1973.
- MARCUSE, Herbert. *Eros e a civilização*. Uma interpretação filosófica do pensamento de Freud. Rio de Janeiro: ETC, 2013.
- MÉSZÁROS, Istvan. *A crise estrutural do capital*. São Paulo: Boitempo, 2011.
- PÊCHEUX, Michel. *Semântica e discurso: uma crítica à afirmação do óbvio*. Campinas: Ed. da UNICAMP, 1988.
- MIHAILOVIC, Dejan. *Orden global: nuevo meridionalismo y desterritorialización del Estado*. *Maracanã*, v. v, n. 5, p. 43-62, jan./dez. 2009.
- POULOT, Dominique. *Museu e museologia*. Belo Horizonte: Autêntica, 2013. (Ensaio geral).
- RANCIÈRE, Jacques. *O destino das imagens*. Rio de Janeiro: Contraponto, 2012.
- SCHEINER, Teresa. *Museu, museologia e a ‘relação específica’: considerações sobre os fundamentos teóricos do campo museal*. *Ci. Inf.*, v. 43, n. 3, p. 358-378, set./dez. 2013.
- SCHEINER, Tereza. *O museu, a palavra, o retrato e o mito*. *Rev. Museologia e Patrimônio*, v. 1, n.1, p. 57-73, 2008.
- SIQUEIRA, Vânia Maria Alves; SCHEINER, Teresa Cristina. *Museu, musealidade e musealização: termos em construção e expansão*. In: SCHEINER, Tereza; GRANATO, Marcus; REIS, Maria Amélia de Souza; BARRIOS AMBROCY, Gladys. (Orgs.). *Termos e conceitos da museologia: museu inclusivo, interculturalidade e patrimônio integral*. Rio de Janeiro: UNIRIO/MAST, 2012. p. 99-111. (Encontro Regional Icofom Lam, 21. Documentos de trabalho).
- STRÁNSKÝ, Zbyněk. [Questions are gates leading to the truth]. *MuWoP: Museological Working Papers*, n. 2, p. 19-21, 1981. (Originalmente apresentado em *MuWoP: Museological Working Papers*, n. 1, p. 42-44, 1980).
- STRANSKY, Zbynek. *Sobre o tema “museologia – ciência ou apenas trabalho prático (1980)*. *Rev. Museologia e Patrimônio*, v. 1, n. 1, p. 101-105, jul./dez.2008.
- ŽIŽEK, Slavoj. *Violência*. Seis reflexões laterais. São Paulo: Boitempo, 2014.

¿TIC HERRAMIENTAS DISCIPLINADORAS O HABILITADORAS DEL DIÁLOGO EN LOS MUSEOS LATINOAMERICANOS?

Paola Rosso Ponce

Escuela Superior de Museología (Municipalidad de Rosario), UNR- CONICET

plrossoponce@gmail.com

Alejandra Panozzo Zenere

Escuela Superior de Museología (Municipalidad de Rosario), UNR- CONICET

panozzo.a@gmail.com

Resumen: En las últimas décadas el sistema modificó su relación con la tecnología, el surgimiento de las TIC (Tecnologías de la información y la comunicación) generó cambios globales, que también afectaron a la institución museo, por ser una entidad epocal e instrumento de disciplinamiento del sistema capitalista.

De este modo, el museo a partir de los usos de este tipo de tecnología delineó peculiares términos de construcción de procesos, maneras de pensar y percibir el público; un nuevo momento de conversión para las instituciones culturales que modificaron sus condiciones específicas de producción y de recepción.

Ante este escenario, nuestro trabajo intenta reflexionar sobre las particularidades que representa el uso de este tipo de tecnología dentro de las instituciones museales en América Latina y el Caribe. Es decir, cómo se piensa la relación TIC-museo, como una herramienta o un nuevo ser museal.

Para ello, nos apoyamos en los enfoques teóricos críticos aplicados a la museología para demostrar a lo largo del texto, las diferentes posibilidades que se abren a los museos a partir del uso de este tipo de tecnologías.

Abstract: Over the last decades, the system has altered its relationship with technology, the birth of ICT (Information and Communications Technologies) produced global changes, which have also affected museums as institutions, for them being characteristic entities of the time and disciplinary instruments of the capitalist system.

Therefore, thanks to the use of this type of technology, museums have outlined particular terms for the development of different processes, ways of thinking and perceiving the audience; a new time of changes in cultural institutions which have modified their specific conditions of production and reception.

In the face of this situation, our paper aims to consider the peculiarities of the use of this type of technology in museums in Latin America and the Caribbean. That is, how the relationship between ICT and museums is understood, either as a tool or as a new entity in the museum field.

To that end, we have based our analysis on theoretical and critical approaches to museum studies, in order to prove the different possibilities that this type of technologies offer to museums.

1. Introducción

El presente trabajo reflexiona sobre los museos contemporáneos en Latinoamérica a partir del uso de las TIC. Esta investigación se lleva adelante desde los enfoques teóricos críticos aplicados a la museología y estudios de comunicación para poder comprender este fenómeno internacional desde la realidad que llevan adelante los museos latinoamericanos. Por ello, a continuación en un primer apartado presentamos al museo como una institución disciplinadora. Luego, en un segundo momento trabajamos específicamente a las TIC en los museos y sus diferentes posibilidades de uso y aplicación presentando diferentes casos latinoamericanos que dan cuenta de la tipificación desarrollada. Por último, reflexionamos cómo el uso de este tipo de tecnología en el museo contemporáneo refuerza su rol disciplinador en el siglo XXI.

A partir de aquí, solo queda comenzar el desarrollo propuesto para poder indagar en el uso y las posibilidades de recepción de las TIC en los museos latinoamericanos.

1.1.

Desde mediados del siglo pasado, el museo atraviesa un proceso de transformación, que implica entre otros aspectos, un fortalecimiento de su carácter comunicativo para llevar adelante sus actividades. Esto se debe principalmente a los cambios surgidos luego de la Segunda Guerra mundial, y posteriormente a finales de los años 70¹, cuando “...empezaron a emerger nuevas tipologías de museo, el museo de la sociedad de la información, que hasta cierto punto respondía a las nuevas estructuras sociales en las que la sociedad industrial había dado paso a la sociedad de la información” (Guash y Zulaika 2007: 15).

Estas modificaciones generaron que el establecimiento no quede confinado a sus muros, sino que se extienda más allá de ellos. Es decir, en el período mencionado se establece un proceso que alteró aquello que se entendía por difusión, afectando tanto sus usos como el rol de los distintos actores a partir de los cambios producidos en los soportes de comunicación y el avance de las TIC. De este modo, la institución estableció una modificación de su existencia, abandonando su cualidad de selectividad, para convertirse en un fenómeno *de masas*. Retomando la hipótesis de A. Huyssen (2001) en “El museo como medio de masas”, donde

¹ Además, es en la década de los 70 que varios gobiernos dan un nuevo y definitivo impulso a las llamadas *políticas culturales*. Este hecho se produce después de la creación del Consejo de Europa en 1949, del consejo de Cooperación en 1962 y de la progresiva reflexión sobre el tema de la cultura. Todo ello generará la superación de la cultura elitista y la aparición de dos conceptos que se hallan actualmente en la base de las políticas culturales, como son la democratización cultural y la democracia cultural.

plantea que en la posmodernidad, el museo no ha sido simplemente integrado a una posición de autoridad cultural tradicional, sino que está pasando actualmente por un proceso de transformación que puede señalar el fin de la dialéctica tradicional museo/modernidad. El museo ya no es el guardián de tesoros y artefactos del pasado, discretamente exhibidos para el grupo selecto de expertos y conocedores, ni sus muros proporcionan una barrera contra el mundo exterior.

Por esta razón, consideramos necesario que este proceso sea puesto en debate retomando algunos enfoques críticos para poder vislumbrar qué quiere transmitir en la actualidad latinoamericana la doctrina dominante a través del producto cultural museo.

Un autor clave dentro de estos enfoques teóricos críticos aplicados a la museología es T. Bennett (1995; 1996), quien generó uno de los planteos más polémicos dentro de esta perspectiva crítica, a partir de la observación de la institución museal en el XIX. Allí, estableció una perspectiva bifocal entre los museos y la hegemonía, considerando a los primeros "...instrumento de la hegemonía de la clase gobernante" (1996:91). La posición de este autor, también retomó ideas de M. Foucault (1976), entre ellas, el poder disciplinario, el panóptico y la gubernamentalidad, relacionándolas con las discusiones sobre conocimiento, poder y relaciones espaciales de A. Gramsci (1972). En otras palabras, postuló que los museos – de naturaleza dinámica – son instituciones propias del capitalismo, en consecuencia, su desarrollo dependerá de las variaciones propias del sistema capitalista. Es decir, este autor sostiene que la entidad museal se encuentra dentro de un archipiélago de instituciones de espectáculo, que son de control pero no de castigo, por tanto, más blandas que el sistema carcelario o el hospicio que planteó en su teoría Foucault, de ahí que Bennett consideró al museo una institución disciplinadora.

De hecho, consideramos que se trata de un rol que la entidad ejerce desde la Modernidad y que continúa desarrollando en el siglo XXI, a pesar de los cambios del sistema y, en efecto, de los propios museos. Es decir, durante esta época se percibe con mayor claridad por parte del sistema, la necesidad de que los museos sean instrumentos que apoyen las prácticas de consumo, las cuales antes solo se presentaban en una determinada exhibición del patrimonio o en pequeños espacios dentro del museo. Por el contrario se despliegan dentro del espacio físico distintas ofertas como multiplicidad de muestras, presentación de otro tipo de expresiones culturales (cine, fiestas, etc.), espacios dedicados al ocio (bares, restaurantes, espacios verdes, etc.), espacios que invitan al consumo (tiendas); como también, las diferentes posibilidades que ofrecen las TIC a partir de las plataformas digitales y virtuales.²

² Por digital entendemos es el proceso por el cual una señal analógica original de cualquier tipo de información (gráfica, audio, video, entre otras) se convierte en el valor numérico del sistema binario, y pueden ser reproducidas idénticas a la original sin perder información. En cambio, comprendemos por virtual, un sistema que en la realidad, existencia material simbólica, es capturada por completo en el sistema de imágenes digitales (Levy 1998).

1.2

Las TIC, dentro de ellas el uso de la web permitió a los museos repensar su estructura discursiva impactando en los modelos de gestión al intentar adaptar en un primer momento sus mensajes al uso de estas tecnologías. Esto supuso pasar de una concepción del lenguaje pasivo (que describe el mundo -la mayoría de los museos) a una concepción del lenguaje como generador de acciones: museos siglo XXI. El uso de las tecnologías de la información y la comunicación puede abordarse desde, al menos, dos miradas: un nuevo espacio museal con lógicas virtuales, o como herramientas de difusión para los museos físicos.

La primera, es una evolución de la institución, un nuevo ser museal que apela a la utilización de herramientas y modos de actuar con lógicas propias del uso de este tipo de tecnología. Esta línea de análisis permite comprender la posibilidad potenciadora que ofrecen las TIC para la institución cultural.

La segunda tendencia plantea la *presencia* en Internet de la entidad museal, réplicas electrónicas del mundo físico que presentan especificidades propias de los portales *en línea* y las redes sociales donde se difunde la programación, las colecciones, la información general, pero sin estimular la interacción con los usuarios, posibles visitantes del entorno físico. De este modo, percibimos un uso que privilegia la difusión sobre la comunicación.

Es decir, se desprenden dos claras formas de pensar el acercamiento de los museos a este tipo de tecnología, un nuevo museo que utiliza todos los instrumentos que le permiten actuar con la lógica del *en línea*, o una extensión que solo se aplica como herramienta de promoción.

El primer caso trae a referencia el término *museo virtual*. Este tipo particular de *ser museal*, tomando a Deloche (2001,2005), se trata de un espacio que siempre existió, en la medida que ofrece diferentes soluciones al tema de la memoria colectiva. El ideal es un museo que cubre tres funciones -reunir testimonios del pasado, conservarlos y gestionarlos- que se sostienen en los tres pilares: colección, edificio e institución. No obstante, no es necesario que todos éstos estén potenciados para ejercer sus funciones correspondientes, ya que dicho cometido puede estar cubierto de otra forma, por ejemplo, simbólicamente. Es decir, estamos ante un museo virtual cuando encontramos en falta alguno de estos pilares.

Deloche (2005) menciona algunos casos de museos virtuales, por ejemplo, un museo de la movilidad, en donde no existe un edificio que albergue las colecciones, sino que utiliza otro tipo de equipamiento para encontrarse con el público. En Latinoamérica este modelo de entidad museal se puede evidenciar en el *Micromuseo*³, de Perú. Un segundo caso, son los museos cuyas colecciones están

³ Se trata de un museo ambulante, un bus que exhibe colecciones sin atesorarlas y las hace circular, ya que viaja por distintas comunidades de Perú para ofrecer diferentes propuestas.
Alejandra • 1 min

compuestas por reproducciones. Un ejemplo en Latinoamérica es el *Museo de Artequin*⁴ de Viña del Mar en Chile. En tercer lugar, se puede pensar que una colección privada es un museo sin institución, tal como fue el origen de los acervos y luego museos de arte de E. Costantini en Argentina⁵ o C. Slim⁶ en México. Por último, en caso de abandonar los tres pilares, Deloche remite al Museo Imaginario de Malraux⁷. Por tanto, al considerar las herramientas y los modos de actuar que posibilita la web, establece una revalorización de las cualidades mencionadas del museo virtual.

De esta manera, la virtualidad que permiten las TIC con su propuesta multimedia también abandona alguno de estos pilares, o los resignifica, habilitando un nuevo escenario del museo virtual con características propias. Así, este museo se establece como una metáfora de la información, que a su vez representa un paradigma cultural de pensamiento y acción que busca hacer sentir, pensar, saber, querer al público usuario. En otras palabras, Flores Enríquez (2013) lo concibe como un sitio cultural generador de conocimiento, nacido en la Sociedad de la Información y Comunicación, que retoma criterios del fenómeno museo y aprovecha los recursos –cualidades y características propias– de este tipo de tecnología. Un ejemplo de este tipo de museo en Latinoamérica es el MUVA⁸, Museo Virtual de Arte (Uruguay), que a pesar de su desactualización, aún puede ser tomado como referente dentro de esta temática.

Este primer modelo para las entidades museales habilita una superficie discursiva y transformadora del querer-saber en poder-saber. A causa de ello, la institución como plataforma virtual permitiría la construcción del relato museal multidireccional, ya que potenciaría el debate, el cuestionamiento o la confrontación de los mensajes que transmite el mismo museo, corriéndose del lugar de “dueño absoluto del conocimiento” y habilitando la construcción colaborativa del mismo. De este modo, instalaría más interrogantes que respuestas absolutas estimulando el pensamiento crítico.

⁴ El 27 de mayo de 1993, nace Artequin, un proyecto educativo que tenía la misión de incentivar la apreciación del arte y la creatividad, permitiendo a niños, jóvenes y adultos conocer las obras (utilización de reproducciones) más importantes del arte occidental y experimentar con ellas de manera cercana para entender los procesos creativos, conocer a los artistas y construir en los visitantes un juicio crítico para que cada uno lograra tener su propia mirada.

⁵ Desde 1990, la Colección Costantini estuvo abierta a la visita de especialistas y estudiosos tanto locales como internacionales y para el préstamo de obras a exposiciones de arte latinoamericano realizadas en diversos países de América y Europa. A fines del año 1998, la construcción del nuevo edificio, la organización institucional, el crecimiento de la colección, el ingreso del museo al mapa cultural internacional y, sobre todo, la dimensión pública de sus objetivos y misión fueron los desafíos que transformaron una pasión privada en un proyecto de gran impacto comunitario.

⁶ El Museo Soumaya se trata de una institución cultural sin fines de lucro, que tiene por vocación coleccionar, investigar, conservar, difundir y exponer testimonios artísticos de México y Europa, a partir de la colección privada de Carlos Slim.

⁷ Se trata de un álbum con fotografías en blanco y negro de obras de arte, sin remitir a sus autores (desacraliza las obras de arte), para que el público establezca sus propias asociaciones en relación a las piezas reunidas.

⁸ El MUVA es un espacio virtual donde los visitantes pueden realizar un recorrido de 360 grados y una vista en detalle de cada una de las obras, estas imágenes son integradas a la aplicación principal para hacer "realidad" el recorrido virtual del museo. <http://muva.elpais.com.uy/>

En referencia a la segunda forma que puede encontrarse de vínculo del museo con las TIC, nos basamos en los aspectos de utilidad y valor para las propias instituciones, que pueden ejemplificarse en el museo folleto o el museo contenido (Schweibernz 2007). En ambos, se ubica en las webs información básica, con la diferencia que en el primer caso (museo folleto) el acento está puesto en la información del museo, la colección, información de contacto y datos útiles para el potencial visitante físico y en el segundo (museo contenido), en la colección, brindando la posibilidad de explorarla *en línea*. En este último también se puede encuadrar el museo digital (Bellido 2001) o el museo virtual complementario (Flores Enríquez 2013), ambos tratan de expresiones que presentan exposiciones de objetos en el espacio *en línea* y suman información de carácter contextual (dimensiones, técnica, artista, etc.). Un ejemplo latinoamericano del museo folleto puede ser el sitio web del Museo del Oro en Bogotá, Colombia, mientras que el museo contenido puede ser el sitio web del Museo de Arte de San Pablo, Brasil.

Este segundo modelo de vínculo museo-tecnología manifiesta una relación informativa que utiliza a la web como vidriera para poder exhibir su patrimonio en relación con su realidad contextual y sus propias reglas sobre lo museal. Las herramientas virtuales son utilizadas para evocar ideas, propuestas y colecciones, sin hacer uso del potencial de interactividad intrínseco a las mismas.

Los dos abordajes desarrollados hasta el momento plantean posturas totalmente diferentes respecto a las maneras de pensar un museo en lo virtual. La elección del uso de este tipo de tecnología permite indagar qué tipo de política lleva adelante cada entidad museal, aquella que construye relatos y narrativas críticas que interpelan al espectador o simplemente una linealidad discursiva sobre aquello que se dice o qué se piensa en la institución física, aunque ambas opciones presentan para la institución museal distintos niveles de innovación y adaptación de la discursividad en la red.

Es necesario aclarar que de estos dos modelos se desprenden estructuras mixtas, que apelan a distintos niveles de participación de los usuarios, renovando las opciones de uso continuamente, ya que el cambio es una constante.

El uso de las TIC en el museo desde los enfoques críticos potencia su rol de instrumento de instrucción, pero como las TIC son herramientas, también podría el museo habilitar una reflexión crítica, ya que la esencia de estas plataformas se centra en la interacción, participación, colaboración, conversación.

Consideramos fundamental aclarar que las TIC son *sólo* dispositivos/canales que brindan un determinado contenido, éste y el uso de las mismas deben estar sujetos al objetivo de la política institucional para dar cuenta de qué modelo de museo se construye día a día.

1.3.

Esto da como resultado, que la entidad museal contemporánea se presente fragmentada en una diversidad de horarios y de espacios que permiten un gran número de ofertas colectivas e individuales estableciendo una diversidad de posibilidades de recepción, así como también de consumo.

Retomado los postulados de los enfoques críticos que consideran al museo moderno como herramienta para la instrucción del ciudadano en el civismo nacional, el museo contemporáneo se nos presenta como adoctrinador en la lógica consumista. Ambos casos, permiten ejemplificar los cambios que se sucedieron en el museo al ser funcional al sistema capitalista.

No obstante, este modelo de museo contemporáneo al igual que su antecesor, plantean una lógica de orden internacional que va invadiendo las prácticas de los museos a nivel local. Entonces cabe preguntarnos, ¿hasta qué punto se establecen claras marcas de lo contemporáneo desde los países centrales que llevan la bandera de una “cultura contemporánea” con un modelo de museo como lengua global que va llenando los espacios museales latinoamericanos de narrativas, metáforas y simbolismos globales, que no siempre se pueden identificar con las identidades locales, desdibujando en muchos casos a estas últimas?. Esto nos lleva a reflexionar sobre cómo los museos deben negociar su identidad entre los diversos proyectos, ámbitos y hasta qué punto cabe apostar al ser global. Esta lógica al indagar el discurso disciplinador del nuevo orden basado en estrategias corporativas que van confeccionando gustos e ideas en todo el mundo, evidencia una línea de pensamiento que pone de manifiesto un tipo ideal de ser museal que permite leer el fenómeno de los museos contemporáneos desde una mirada crítica.

Rescatamos la necesidad de pensar que estos debates surgen dentro y fuera de la entidad, ya que forman parte de sus contextos, por ello *museums frictions* (Karp, I.;Kratz, C.; Szwaja, L. and Ybarra-Frausto T. 2007) intenta presentar lo complejo de los procesos sociales y las transformaciones generadas por y en los procesos internacionales y globales junto con dinámicas propias de cada caso y contexto particular. Es decir, una intersección entre culturas públicas locales y transformaciones globales.

En consecuencia, consideramos necesario establecer una tendencia local que implique definir hasta dónde, cuando y cuanto avanza la influencia global sobre los museos de la región, en pos de reflejar la identidad latinoamericana.

Reflexiones finales

El cambio de cosmovisión que presentan las TIC es disruptivo, pone en debate las nociones delimitadas de tiempo, espacio, original, visita, visitante/usuario, etc. Este tipo de tecnología permite pensar la institución contemporánea ya no sólo anclada al objeto, sino que posibilita el abordaje desde otras dimensiones, por

ejemplo: el encuentro con los diversos públicos, la conversación plural como instancia de construcción colectiva de conocimiento, la coautoría, etc.

Sin embargo, estas nuevas posibilidades que aparecen con el ser museal contemporáneo, desde los postulados críticos, nos llevan a preguntarnos si este pensamiento en realidad está influenciado por el sistema capitalista, y por tanto, si es funcional a él. Asimismo, utilizar las TIC para poder cuestionarnos esto desde la institución museo propicia el debate para que colectivamente repensemos qué museo queremos actualmente en nuestra realidad local, inmersos en un contexto internacional con marcadas tendencias hacia la homogeneización cultural, que exporta desde el centro a las periferias modelos de estrategias digitales a implementar como sinónimos de contemporaneidad.

Este puede ser uno de los desafíos que enfrenta hoy nuestra región, estar “dentro” sin perder nuestra identidad conformada por la diversidad cultural.

Bibliografía

- BELLINDO GANT, M. (2001). *Arte, museos y nuevas tecnologías*. Gijón: Trea.
- BENNETT, T. (1996). The exhibitionary complex. In Greenberg Reesa *et al.* (ed.), in *Thinking about Exhibitions*. London/NY: Routledge. pp. 73-101.
- _____ (1995). *The Birth of the Museum: History, Theory, Politics (Culture: Policy and Politics)*. London/NY: Routledge.
- DELOCHE, B. (2001). *El museo virtual*. Asturias: Trea.
- _____ (2005). “¿Es el museo virtual un competidor real para el museo institucional?”, en *mus-A*, Año III, Nº 5, Sevilla. Pág. 16-21.
- FLORES ENRIQUEZ, M. (2013). Museo virtual: organización sistémica y heurística: Un modelo para la generación de museos virtuales, en *Revista Internacional de Aprendizaje y Cibersociedad*, V. 17, pp.61-74.
- FOUCAULT, M. (1976). *Vigilar y castigar. Nacimiento de la prisión*. Buenos Aires: Siglo XXI Editores.
- GRAMSCI, A. (1972). *Cuadernos de la Cárcel*. Tomo I. México: Ediciones Eras.
- GUASCH, A. y ZULAIKA, J. (2007). “Aprendiendo del Guggenheim Bilbao. El museo como instrumento cultural”, en *Aprendiendo del Guggenheim Bilbao*. Madrid: Akal.
- HUYSEN, A. (2001). *Después de la gran división. Modernismo, cultura de masas, posmodernismo*. Buenos Aires: Adriana Hidalgo.
- LEVY, P. (1998). *¿Qué es lo virtual?*. Barcelona: Editorial Paidós.
- SCHWEIBENZ, W. (2007). El desarrollo de los museos virtuales, en *ICOM* Nº 3, Alemania. (online http://icom.museum/fileadmin/user_upload/pdf/ICOM_News/2004-3/SPA/p3_2004-3.pdf)
- KARP, I.; KRATZ, C.; L.SZWAJA and T. YBARRA-FRAUSTO (2007). *Museum Frictions: Public Cultures/Global Transformations*. EE.UU: Duke University Press.

EL DESAFÍO DE ENRIQUECER Y TRANSFORMAR LAS EXPERIENCIAS DE APRENDIZAJE DE LOS VISITANTES EN CONTEXTOS DE ALTA DISPONIBILIDAD TECNOLÓGICA

Verónica Weber

Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV), Argentina

vweber@undav.edu.ar

Sandra Escudero

Universidad Nacional de Avellaneda (UNDAV)/Escuela Superior de Museología de Rosario,
Argentina

sandraescudero@gmail.com

Paola Rosso Ponce

Escuela Superior de Museología de Rosario, Argentina

plrossoponce@gmail.com

Resumen: El trabajo presenta algunas reflexiones en torno al desafío al que se enfrentan los museos en el contexto de alta disponibilidad tecnológica, como el que caracteriza la sociedad actual: producto del acceso extendido a dispositivos personales como celulares inteligentes, tabletas y computadoras personales y a las políticas públicas de entrega de computadoras personales en los sistemas educativos de la región (como el Programa Conectar Igualdad en Argentina). Tomando como marco de referencia la perspectiva del aprendizaje informal, se recuperan nociones de la perspectiva de la cognición distribuida y se considera el concepto de entorno personal de aprendizaje para analizar la oportunidad que ofrecen los dispositivos, aplicaciones, recursos y entornos de uso frecuente para mejorar, enriquecer y/o transformar la experiencia de los visitantes tomando en consideración la construcción de mediaciones adecuadas para extender, expandir y profundizar el acceso a los contenidos, promoviendo mejores comprensiones en diferentes perfiles de público.

Palabras clave: Tecnologías Digitales, Aprendizaje Informal, Entorno Personal de Aprendizaje, Transformaciones en las experiencias de los visitantes.

Abstract: In this paper, we present some reflections on the challenge museums are facing in high technological availability contexts, characteristic at current society: wide access to personal devices such as smartphones, tablets and personal computers along with delivery of personal computers as public policies in educational systems in the region (such as the "Conectar Igualdad" Program in Argentina). Taking as reference the perspective of informal learning, notions of perspective of distributed cognition are recovered, considering the concept of personal learning environment to analyze the opportunity offered by the devices,

applications, resources and environments frequently used to improve enrich, and / or transform the visitor experience considering to set up appropriate mediations to give more extended, expanded and deepened access to content, promoting better understanding in different kind of publics.

Key words: Digital Technologies, Informal Learning, Personal Learning Environment, Changes in visitor experiences.

Espacio de circulación, oralidad difusa, movimientos libres, fin de las clases clasificadas, distribuciones disparatadas, innovación creativa en la invención, rapidez de la luz, novedad de los sujetos tanto como de los objetos, búsqueda de otra razón...: la difusión del saber ya no puede tener lugar en ninguno de los campos del mundo, ordenados, formateados página por página, racionales a la manera antigua, imitando los campos del ejército romano. Ése es el espacio del pensamiento donde vive, en cuerpo y alma, desde esta mañana la juventud Pulgarcita... Hoy asistimos a la tercera revolución guiada por el auge de las nuevas tecnologías, de la cual surge un nuevo humano "Pulgarcita", en alusión a la maestría con la que los mensajes brotan e sus pulgares.

Michel Serres

1. Introducción

Durante los últimos años asistimos a un profundo cambio en lo que hace al acceso a las tecnologías digitales¹, nos encontramos en una época con alta disponibilidad de dispositivos inteligentes, dada su posibilidad de conectarse a otros dispositivos o redes. El equipamiento tecnológico se hace accesible desde iniciativas personales y privadas pero sobre todo, desde las políticas públicas que apuntan a la distribución de computadoras personales para estudiantes de diferentes niveles del sistema educativo en los países de la región, entendiéndolas en términos generales como un derecho.

Esta situación deja planteado un escenario novedoso que promete romper viejas estructuras sociales y culturales augurando diferentes formas de comunicación y aprendizaje. Teniendo en cuenta algunos estudios recientes sobre el aprendizaje informal (Asensio Brouard 2015), apoyados en una tradición epistemológica constructivistas nos proponemos explorar la noción de Entorno Personal de Aprendizaje (PLE) en tanto constructo teórico y como "realidad" que nos puede dar pistas concretas para indagar qué estrategias despliegan o pueden desarrollar los visitantes al museo además de proporcionar algunas ideas inspiradoras para el diseño de estrategias de intervención pedagógica en los museos.

El PLE es un enfoque pedagógico con importantes implicaciones en los procesos de aprendizaje y con una base tecnológica evidente puesto que busca entender cómo aprendemos las personas utilizando las tecnologías disponibles

¹ La tecnología es la cristalización de un conocimiento en la forma de un objeto soporte con fines instrumentales. Dentro de estas tecnologías, las digitales son las que "procesan, transmiten, almacenan o generan información digital [... es decir], toda forma de conocimiento codificado binariamente mediante señales eléctricas de encendido-apagado." (Zuckerfeld 2007:41)

(Attwell, Castañeda y Buchem, 2011). Se refiere entonces al entramado de conexiones sociales y de fuentes básicas, fiables y disponibles de las que aprender resulta siempre vigente en el desarrollo de la humanidad. En definitiva se trata de “...un conjunto de herramientas, fuentes de información, conexiones y actividades que cada persona utiliza de forma asidua para aprender.” (Castañeda y Adell, 2013, pág. 15). Los autores mencionados señalan que los PLE se configura por los procesos, experiencias y estrategias que quien aprende puede –y debe– activar para aprender y, en las actuales condiciones sociales y culturales, está determinado por las posibilidades que las tecnologías abren y potencian.

La presentación apunta a revisar la potencialidad de las tecnologías digitales y la cultura actual asociada a ellas, para repensar cómo favorecer la construcción de aprendizajes en los museos en nuestro tiempo. El acceso a la información, la producción de conocimiento, el aprendizaje en colaboración son los pilares en los que se apoya. Nos valdremos de una metáfora, la del visitante que llega al museo con su entorno personal de aprendizaje (PLE) a cuestas o en la mochila.

2. Algunas ideas preliminares:

Las ideas que esbozamos aquí intentan por una parte fundamentar la noción de PLE, que tomamos como metáfora. Por otra parte nos serán de utilidad para compartir algunas reflexiones acerca de la posibilidad de mejorar, enriquecer y/o transformar la experiencia de los visitantes atendiendo a la construcción de mediaciones potentes para extender, expandir y profundizar el acceso a los contenidos del museo, promoviendo mejores comprensiones en diferentes perfiles de público.

Apoiados en estudios sobre la cognición humana, sostenemos que la interacción con los medios o recursos tiene efectos relevantes en la actuación, el desarrollo y las capacidades de los sujetos (Pea 2001, Perkins 2001). La cognición humana está distribuida y va más allá del ámbito del organismo propio. Es decir que:

- abarca a otras personas,
- se apoya en medios simbólicos y
- aprovecha el entorno y los artefactos disponibles.

Estas consideraciones resultan de una gran potencia y acentúan la idea de que la posibilidad de conocer está estrechamente vinculada a la participación en la cultura. Qué conocemos, cómo lo hacemos, con qué recursos y con quién lo hacemos; son aspectos estrechamente vinculados que no se pueden separar ni estudiar aisladamente desde la perspectiva de referencia. Esto significa que el sujeto que aprende no está aislado, además que el conocimiento en sí abarca y se construye con otras personas que pueden operar como mediadoras en la

interacción; pero significa además que el conocimiento puede estar mediado tecnológicamente por artefactos, recursos, herramientas y entornos. Esto refiere a las tecnologías de todos los tiempos (como la digital en el momento actual) y a los dispositivos culturales y tecnológicos en su conjunto (los museos para nuestro caso).

Desde la perspectiva de las cogniciones distribuidas, Salomón (2001) propone considerar no sólo los fines puntuales del uso de recursos en sí, sino también, y sobre todo, las oportunidades para el desarrollo de residuos cognitivos que trasciendan las situaciones originales. "Las situaciones y las herramientas para las cogniciones distribuidas deben desarrollarse de manera tal que den oportunidades para formar los residuos cognitivos convenientes y no limitarlos" (Salomon, 2001, 177). Cabe destacar que el aprendizaje colaborativo se relaciona con la perspectiva de las inteligencias distribuidas, porque también la producción con los demás es un recurso propio.

Entendemos que las tecnologías generan modos de aprender y dejan huellas en la mente y, también, que los materiales pueden proveer información pero son los sujetos los que, con su actividad cognitiva, la convierten en conocimiento. Para Buckingham (2008) los efectos de la tecnología no se dan por sí solos sino que su impacto -sea positivo o negativo- depende, sobre todo, de los contextos de uso, las motivaciones de sus usuarios y el propósito de su utilización (Buckingham, 2008, 103). Recuperamos esta idea porque la visita al museo ofrece la oportunidad de apropiarse del contenido específico, pero también y con un sentido más amplio, atravesar las paredes del edificio físico para ir más allá de lo que puede ocurrir entre sus paredes y trascender el escenario de intervención evidente del espacio y el lugar.

En consonancia con esta línea de trabajo, la inteligencia (que cobra sentido en el museo tanto como en la escuela) es algo que se ejerce y no una cosa que se posee. Cada persona, cada comunidad logra resolver mejor los problemas de diferente tipo a los que se enfrenta si piensa con los demás y si aprovecha todas las herramientas disponibles en cada momento histórico. Desde esta perspectiva pedagógica se hace crucial, además, la capacidad de plantear nuevos problemas, de definir estrategias y construir herramientas alternativas de resolución en las que los dispositivos que el museo puede disponer y proveer resultan potentes por demás, tal como vemos con creciente impacto especialmente en museos de ciencias naturales por ejemplo. "(...) Deberíamos esforzarnos por alcanzar en la educación una inteligencia distribuida de manera reflexiva e intencional, donde los alumnos sean inventores de inteligencia distribuida como herramienta y no receptores de inteligencia como sustancia. En el ruedo de la experiencia del mundo, esos alumnos pueden estar más dispuestos no sólo a adaptarse al cambio, sino también a contribuir sustancialmente a él" (Pea, 2001, pp.118).

Hasta aquí hemos esbozado algunos conceptos que entendemos son cruciales para entender los fundamentos que se encuentran en la base de nuestras reflexiones y a los que volveremos de distinto modo en los próximos apartados.

3. La visita al museo desde la perspectiva del PLE

Los PLE hacen referencia a una continuación o extensión de los visitantes en los entornos en los que se manejan. Son sus componentes:

1. Herramientas para la comunicación,
2. Recursos o fuentes de información,
3. Red personal de contactos.

Amparados en los presupuestos que presentamos en el apartado anterior y para reflexionar acerca de la inclusión de tecnologías digitales en los museos, tomaremos los tres componentes, que nos permitirán considerar diferentes dimensiones que trascienden la simple incorporación o acceso a dispositivos. No se trata, simplemente de incorporar al museo una pantalla digital, por ejemplo, sino del sentido pedagógico que sustentará dicha incorporación. No es sólo tener en la web información acerca del museo (aunque esté bien tenerla), replicando algún catálogo que pueda circular; sino de generar una propuesta que aproveche la potencialidad del medio para generar algo que sin esa tecnología no se podría hacer, para trascenderlo.

Las herramientas de comunicación

Desde la perspectiva del PLE, el visitante está permanentemente comunicado. Se trata de un visitante activo que decide, elige, se implica. Puede acceder a información por múltiples canales y entornos. Los medios a través de los cuales las instituciones le acercan su oferta son múltiples, diversos, dispersos. Apoyados en diferente soporte y con enormes posibilidades de difusión; no sólo por la alta disponibilidad tecnológica sino también por la cultura instalada y las políticas públicas (como la ley de medios en la Argentina) que tienden a la comunicación horizontal en la construcción, difusión y el acceso a la información como derecho. Lejos de una visión pasiva, nos encontramos con visitantes, usuarios de redes que participan activamente en más de una comunidad con la que interactúan con diferentes propósitos y motivaciones.

Actualmente se reconoce al museo en un doble sentido: por una parte tiene una función social y, a la vez, está influido por fuerzas sociales que lo definen (Braster, 2009). Este doble rol lo hace ser sujeto y objeto a la vez de prácticas culturales vigentes. A la institución le resulta viable y relativamente económico difundir información a través de portales, páginas de Internet, redes sociales. Esa información es plausible de ser analizada desde su emisión atendiendo al entrecruzamiento de algunas dimensiones que la configuran por sus propósitos, la

profundidad, características y el medio en el que se despliegan. Pero es el usuario, el que busca la información que la articula, que le da sentido de un modo en que antes era impensado; dado que no sólo accede sino que además produce, reproduce y distribuye contenidos otorgándole nuevo sentido a eso que recoge.

La pregunta que se abre aquí es, teniendo en cuenta que los visitantes pueden navegar en la información ¿cómo evitar que naufraguen orientando las búsquedas y ayudando a construir criterios adecuados, pertinentes sin interferir en la apertura y la aceptación de múltiples perspectivas? ¿Cómo valorar y favorecer la democratización en el acceso y la producción de contenidos? ¿Se pueden generar propuestas que estimulen la creación y circulación de contenidos desde la institución?

Recursos o fuentes de información

Pero además de la información que emana de las instituciones oficiales, otras entidades y los mismos usuarios los que hacen circular los contenidos, no sólo como meros reproductores sino también como productores de sentido. Esta idea complementa la anterior con la noción de democratización, que es en sí misma un tema de debate. Hay una participación activa en la generación de contenido, en su apropiación y en su sentido en distintos contextos de significación que trascienden las paredes del museo. La confiabilidad y validez de la información pasan a ser temas cruciales en este punto.

En 1980 Alvin Toffler acuña el término “prosumidores” para referirse a los consumidores de lo que ellos mismos producen. Este concepto resulta adecuado para entender un nuevo formato y dinámica de participación, aprendizaje y construcción e conocimiento en dispositivos tecnológicos tales como los museos o las escuelas y augura una promisoría intervención aprovechando las herramientas disponibles; sin desestimar los dilemas que los acompañan.

En relación con los momentos en los que la información se hace accesible, se busca y se crea: con los dispositivos personales inteligentes por un lado (celulares, tablets, etc.) y las políticas públicas de inclusión que promueven el modelo 1 a 1 en las escuelas de los diferentes países de Latinoamérica por otro lado, es fácil acceder a los contenidos que circulan alrededor de los museos: antes, después y también durante la visita.

Muchos museos ofrecen desde hace tiempo (sin duda antes de Internet) información previa y posterior a la visita. La primera en muchos casos buscaba atraer al visitante o incluso generar algún tipo de identificación o reconocimiento de conocimientos o ideas previas acerca de las muestras, de las visitas, etc. Después de la visita, se apelaba a diferentes recursos, entre ellos propuestas con información y/o actividades para enriquecer la experiencia presencial. Cada vez es más habitual que los visitantes se encuentren con contenido que no está presente físicamente en la muestra. Esto es construido en muchos casos por el visitante, pero en muchos

otros se propone desde el mismo museo (va por ejemplo desde las audioguías hasta la realidad aumentada para interpretar una pieza en su contexto y pasa por variedad de posibilidades).

Entonces, si los visitantes portan, en su inmensa mayoría, algún dispositivo que permiten trascender las muestras temporarias o transitorias sin alterar los objetos expositivos: la pregunta que cabe es: ¿qué hace el museo con las tecnologías digitales disponibles? o mejor dicho ¿cómo el museo se apropia y potencia esa dinámica de la cultura material e inmaterial actual, para difundir el patrimonio, desarrollar contenido, modificar sus piezas en el sentido de hacerlas más accesibles, de hacer propuestas más inclusivas, más valiosa para toda la sociedad? ¿Cómo se vinculan las herramientas disponibles con esa producción para erigir los objetos físicos y digitales en algo diferente a lo conocido y distribuido hace poco tiempo?

Red personal de contactos

El último elemento del PLE es la red personal de contactos. Sin los otros elementos; la información y los recursos y herramientas carecen de sentido en el PLE. Los “otros” resultan claves en cualquier visita a los museos, desde mucho antes del acceso a las nuevas tecnologías: guías que se proponen acercar los contenidos del museo, mediaciones de distinto tipo que intentan desde la intervención acercar el contenido y hacerlo más accesible, adecuándolo a las necesidades, intereses y conocimientos del visitante. Pero en la actualidad, y avanzando en la metáfora de un visitante que llega al museo con herramientas, con datos y con otros; nos ayudaría considerar esta idea de los otros, en la inmediatez. No sólo antes, no sólo después sino en el aquí y ahora de la visita. El visitante no está solo en su paseo, lo acompañan otros que están físicamente (familiares, amigos, turistas, guía); pero también hay otros que mediados tecnológicamente a través del visitante: que vienen al museo y a los que le llega información y experiencia desde el museo.

Uno de los desafíos será en este caso ¿cómo integrar a esos otros que están o pueden estar presentes en el museo aún en la distancia?

4. Transformar la experiencia del visitante

Elegíamos al comienzo algunas ideas que nos inspiraran para pensar en posibilidades de enriquecimiento, mejora y transformación de las prácticas. Y recurrimos a algunas ideas de la perspectiva de la inteligencia distribuida por su potencialidad para entender y atender al visitante. ¿Cómo mejorar las propuestas de nuestros museos? De ahí surgen algunos principios o pinceladas para incluir las tecnologías para exponer, pero sobre todo para potenciar el relato, para favorecer la comprensión. No se trata sólo de incorporar dispositivos de última generación sino de atender a los cambios que se están produciendo en los modos de construcción

del conocimiento, de entender las maneras de vincularse y de aprender en colaboración de quienes tienen acceso a las tecnologías digitales. También se trata de contribuir a achicar la brecha del acceso a quienes están alejados por barreras generacionales, pero también para quienes se encuentran alejados por factores sociales y económicos.

Y aparecen preguntas... ¿Que podemos construir, integrar, complementar, articular con las tecnologías digitales? ¿Qué podemos hacer con las tecnologías digitales que no podíamos hacer sin ellas? ¿Cómo aprovechamos las posibilidades de trascender el tiempo y el espacio? ¿Algo de eso podría mejorar la comprensión de quienes se acercan? ¿Podríamos atender con propuestas novedosas a otros públicos?

Resulta desafiante y por eso subrayamos las implicaciones prácticas que las líneas que consideramos pueden tener en nuestro campo profesional: entender que la cognición humana está distribuida y va más allá del ámbito del organismo propio, que abarca a otras personas, que se apoya en medios simbólicos y que aprovecha el entorno y los artefactos disponibles. Esto nos hace pensar en alternativas a las propuestas más tradicionales que van en busca (y aprovechamiento) de una cultura colaborativa.

Los escenarios actuales nos interpelan, promoviendo la reflexión sobre nuestras prácticas como profesionales de los museos y nos estimulan a desarrollar propuestas de innovación. Haciéndonos eco de las palabras de Maggio, para los profesionales de la educación: las tecnologías de la información y la comunicación, “entramadas con la cultura y el conocimiento, generan hoy más que nunca posibilidades ricas y diversas para la enseñanza poderosa”. La autora invita a aprovechar estas grandes oportunidades atendiendo a su sentido didáctico, para “... acercarnos a la creación de propuestas originales, a la enseñanza de abordajes teóricos actuales, a planteos que permitan pensar al modo de la disciplina, a mirar en perspectiva y conmover a nuestros alumnos, a la vez que dejar huellas perdurables” (Maggio 2012:65). Ese sentido didáctico puede ser resignificado en el contexto de la educación en los museos.

5. A modo de cierre

Quisimos presentar en el trabajo, algunos temas clave que resultaran interesantes para por un lado analizar cómo se manejan los nuevos públicos en la cultura digital en relación con los contenidos y cómo impacta eso en tanto visitantes de museos. También vincular esas participaciones con importantes avances que se visualizan en algunos museos. Y por último compartir algunas ideas en relación al desarrollo de propuestas educativas potentes que promuevan experiencias enriquecedoras y transformadoras que podrían favorecer la comprensión.

Hemos planteado algunas preguntas e ideas a lo largo del trabajo que son las que nos activan en nuestra tarea cotidiana. El desafío está planteado.

Bibliografía citada

- ASENSIO BROUARD, M. (2015). El aprendizaje natural, la mejor vía de acercarse al patrimonio. *Educatio Siglo XXI* [S.l.], v. 33, n. 1, p. 55-82, mar. ISSN 1989-466X. Disponible en: <<http://revistas.um.es/educatio/article/view/222501>>. Fecha de acceso: 17 nov. 2015.
- ATTWELL, G., Castañeda, L. e I. Buchem (2014). Guest Editorial Preface: Special Issue from the Personal Learning Environments 2011 Conference. *International Journal of Virtual and Personal Learning Environments (IJVPLE)*.
- BRASTER, S. (2009) "El Museo de la Educación del futuro", en: Berruezo Albéniz, Reyes y Conejero López, Susana (coord.), *El largo camino hacia una educación inclusiva*, Vol. II, Pamplona, Universidad Pública de Navarra, pp. 615-623.
- BUCKINGHAM, D. (2008) *Más allá de la tecnología*. Manantial: Buenos Aires.
- CASTAÑEDA, L. y J. Adell (Eds.). (2013). *Entornos Personales de Aprendizaje: claves para el ecosistema educativo en red*. Alcoy: Marfil.
- MAGGIO, M. (2012) *Enriquecer la enseñanza. Los ambientes con alta disposición tecnológica como oportunidad*. Buenos Aires: Paidós.
- PEA, R. (2001). Prácticas de inteligencia distribuida y diseños para la educación. En G. Salomón (comp.), *Cogniciones distribuidas*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 75-125.
- PERKINS, D. (2001). La persona-más: una visión distribuida del pensamiento y el aprendizaje. En G. Salomón (comp.), *Cogniciones distribuidas*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 126-153.
- SALOMÓN, G. (2001). No hay distribución sin la cognición de los individuos: un enfoque interactivo dinámico. En G. Salomón (comp.), *Cogniciones distribuidas*. Buenos Aires: Amorrortu, pp. 153-184.
- ZUKERFELD, M. (2007). "La teoría de los bienes informacionales". En Perrone, I. y Zukerfeld, M., *Disonancias del capital. Música, tecnologías digitales y capitalismo*. Buenos Aires: Ediciones Cooperativas, pp. 21-154.

En el marco del XXIII Encuentro del ICOFOM LAM, en la Ciudad de Panamá, a los veinte días del mes de noviembre de 2015, los asistentes de ese encuentro, bajo discusiones y reflexiones sobre las diversidades y confluencias en el pensamiento museológico latinoamericano, presentaron, votaron y homologaron sus consideraciones y conclusiones de cada mesa, que aquí siguen (en español y portugués).

MESA 1 - EL LUGAR DE LOS MUSEOS EN LA DISCUSIÓN MUSEOLÓGICA

Coordinador general: Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares (Brasil)

Moderadora: Lic. Eva Rosenthal (Argentina)

Secretaria: Lic. Diany González Navas (Panamá)

Históricamente los museos han desempeñado un rol central en la Museología, a través de las múltiples funciones que desempeñan en los distintos ámbitos en los que están insertos. En toda esta larga trayectoria de la cual partimos, la Teoría Museológica ha tenido un papel crítico sobre las bases en la cual están sustentados los objetos y conceptos de la disciplina museológica.

Partimos de los presupuestos teóricos de Zbyněk Stránský y de los lineamientos teóricos del ICOFOM, que han conformado un corpus de base para la museología reflexiva y creativa con vista al futuro.

En el siglo XXI y utilizando como instrumento las nuevas tecnologías a partir de la investigación museológica y documental, podemos ver que el pensamiento teórico sirve de base para la transformación de la praxis museal.

En este sentido, consideramos, para el desarrollo de la museología en Latinoamérica que:

1. El Museo, como un medio o un instrumento de musealización, no es el motivo central de la museología.
2. El motivo de la museología contemporánea es la relación del humano con su comunidad y su ubicación cosmogónica en aras de sostener la memoria que lo identifica y valoriza.
3. La teoría museológica tiene que prevalecer para permitir a los museos contextualizar la idea de cotidianidad y poder interpretar y transmitir el patrimonio de acuerdo con las necesidades de las sociedades y sus entramados.
4. Comprendiendo el museo como instrumento social, cultural y educativo, desde una teoría museológica, es necesario poner en valor los aportes de las teorías sociológicas y de otras ciencias humanas y considerar la importancia de la construcción del discurso y lenguaje que se utiliza en la comunicación museológica.
5. Las propuestas teóricas y metodológicas de las ciencias sociales permiten en los museos y en sus obras, volver la mirada hacia el interior de las propias instituciones para poder procesar la crítica social que genere la transformación y la inclusión de los valores que no se sienten identificados.

6. La teoría museológica y su difusión deben tener como referente la implementación de la capacitación de los profesionales y de los trabajadores de los museos para lograr la formación idónea en museología.
7. Sugerimos que el ICOFOM LAM eleve al comité pertinente de Formación Profesional, el pedido de tratar de lograr la creación de carreras de museología, en contextos donde no se tiene estructurada dicha formación.

MESAS 2 Y 3 - MUSEOLOGÍA Y ENFOQUES CRÍTICOS; Y REVISITANDO LOS CLÁSICOS: 2015 AÑO STRÁNSKÝ

Mesa 2:

Coordinador general: Prof. Fernando Navarro (Argentina)

Moderadora: Mtr. Luciana Menezes de Carvalho (Brasil)

Secretario: Lic. Agustín Castillo (Panamá)

Mesa 3:

Coordinador general: Prof. Dr. Anaildo Baraçal (Brasil)

Moderadora: Lic. Victoria Cedeño (Panamá)

Secretaria: Lic. Ana Burgos (Panamá)

Los participantes de las mesas 2 Museología y enfoques críticos y 3 Revisitando los clásicos: 2015 Año Stránský, reunidos en los días 19 y 20 de noviembre de 2015 a partir de las presentaciones, reflexiones, diálogos y discusiones:

Tomando como referencia a las Declaraciones de la Mesa de Santiago de 1972 y de Caracas de 1992 reafirmamos nuestra condición de protagonistas y productores de conocimiento que ya se constituye en un patrimonio en el campo de la teoría museológica. Reafirmamos desde América Latina y el Caribe que es un espacio que se ha dedicado a reconocer, valorizar y desarrollar diversos referentes teóricos específicos de la museología.

En tanto que la producción de conocimiento museológico es un proceso que no se interrumpe es necesario estimular y ampliar la participación de las personas de países no presentes. Entendemos que participar implica la permanencia y persistencia de y en este proceso.

En este sentido, no hay posibilidad de profundizar el conocimiento museológico sin su circulación. Por esto proponemos que se lleven adelante acciones de discusión de los teóricos de la museología de América Latina y el Caribe. Por esto mismo, a corto plazo sugerimos intensificar las acciones de los distintos proyectos referidos a los términos y conceptos de Museología elaborados en nuestra región para presentar los resultados preliminares en la Conferencia General de ICOM 2019.

Consideramos que ante las matrices de museos para América Latina y el Caribe se asuman y respeten nuestras diversas manifestaciones y emergencias museales.

Consideramos ante la situación del mundo actual que los protagonistas y productores de Museología asuman no sólo en el pensamiento sino en su práctica un compromiso ético, una postura de libertad, pluralidad, adaptabilidad y respeto.



MESA 4 - TICS Y MUSEOLOGÍA: CAMBIO DE PARADIGMA

Coordinadora general: Prof. Arq. Miriam Leal (Argentina)

Moderadora: Lic. Paola Rosso Ponce (Argentina)

Secretaria: Lic. Daily Valdés (Panamá)

Consideramos:

- el cambio de cosmovisión que presentan las TIC es disruptivo, pone en debate las nociones delimitadas hasta el momento de tiempo, espacio, original, objeto, visita, visitante/usuario, museo, entre otras. Las TIC permiten pensar a la institución contemporánea ya no solo anclada al objeto sino que posibilita el abordaje desde otras dimensiones;
- nos encontramos inmersos en un cambio paradigmático en relación al acceso y disponibilidad de las tecnologías digitales, cada Museo desde su misión definirá la utilización o no de las TIC de acuerdo a su contexto. Se deberá tener presente un pensamiento crítico y reflexivo en cuanto la incorporación y usos de la mismas;
- que debe existir una relación entre el ámbito analógico y digital. Teniendo presente que en el ámbito analógico puede implementarse una lógica digital (independientemente de la presencia real de las TIC);
- necesario la profesionalización de la Carrera de Museología en la región haciendo énfasis la vinculación de la Museología con la TIC.



MESA 1 - O LUGAR DOS MUSEUS NA DISCUSSÃO MUSEOLÓGICA

Coordenador geral: Prof. Dr. Bruno César Brulon Soares (Brasil)

Moderadora: Lic. Eva Rosenthal (Argentina)

Secretária: Lic. Diany González Navas (Panamá)

Historicamente os museus têm desempenhado um papel central na Museologia, através das múltiplas funções que desempenham nos distintos âmbitos nos quais estão inseridos. Em toda esta ampla trajetória da qual partimos, a Teoria Museológica tem tido um papel crítico sobre as bases na qual estão sustentados os objetos e conceitos da disciplina museológica.

Partimos dos pressupostos teóricos de Zbyněk Stránský e dos delineamentos teóricos do ICOFOM, que constituem um corpus de base para a museologia reflexiva e criativa, visando o futuro.

No século XXI e utilizando como instrumento as novas tecnologias, a partir da investigação museológica e documental, podemos ver que o pensamento teórico serve de base para a transformação da práxis museal.

Nesse sentido consideramos, para o desenvolvimento da museologia na América Latina, que:

1. O Museu, como um meio ou um instrumento de musealização, não é o motivo central da Museologia;
2. A razão da museologia contemporânea é a relação do humano com sua comunidade e sua localização cosmogônica em favor de sustentar a memória que o identifica e valoriza;
3. A teoria museológica tem que prevalecer para permitir aos museus contextualizar a ideia de cotidianidade e poder interpretar e transmitir o patrimônio de acordo com as necessidades das sociedades e suas redes;
4. Compreendendo o museu como instrumento social, cultural e educativo, a partir de uma teoria museológica, é necessário considerar os aportes das teorias sociológicas e de outras ciências humanas e considerar a importância da construção do discurso e linguagem que se utiliza na comunicação museológica;
5. As propostas teóricas e metodológicas das ciências sociais permitem, nos museus e em suas obras, voltar o olhar em direção ao interior das próprias instituições para poder processar a crítica social que gere a transformação e a inclusão dos valores que se sentem identificados;
6. A teoria museológica e sua difusão devem ter como referente a implementação da capacitação dos profissionais e dos trabalhadores de museus para adquirir a formação idônea em museologia;

7. Sugerimos que o ICOFOM LAM transmita ao comitê pertinente de Formação Profissional o pedido de fomentar a criação de carreiras de museologia em contextos onde não se tem estruturada tal formação.



MESAS 2 E 3 - MUSEOLOGIA E ENFOQUES CRÍTICOS; E REVISITANDO OS CLÁSSICOS: 2015 ANO STRÁNSKÝ

Mesa 2:

Coordenador geral: Prof. Fernando Navarro (Argentina)

Moderadora: Msc. Luciana Menezes de Carvalho (Brasil)

Secretário: Lic. Agustín Castillo (Panamá)

Mesa 3:

Coordenador geral: Prof. Dr. Anaildo Baraçal (Brasil)

Moderadora: Lic. Victoria Cedeño (Panamá)

Secretária: Lic. Ana Burgos (Panamá)

Os participantes das mesas 2 Museologia e enfoques críticos e 3 Revisitando os clássicos: 2015 Ano Stránský, reunidos entre os dias 19 e 20 de novembro de 2015, a partir das apresentações, reflexões, diálogos e discussões:

Tomando como referência as Declarações da Mesa de Santiago de 1972 e de Caracas de 1992, reafirmamos nossa condição de protagonistas e produtores de conhecimento que já se constitui um patrimônio no campo da teoria museológica. Reafirmamos desde a América Latina e o Caribe que é um espaço que se tem dedicado a reconhecer, valorizar e desenvolver diversos referentes teóricos específicos da museologia.

Levando em conta que a produção de conhecimento museológico é um processo que não se interrompe, é necessário estimular e ampliar a participação de países não presentes. Entendemos que participar implica na permanência e persistência de e no processo.

Nesse sentido, não há possibilidade de aprofundar o conhecimento museológico sem sua circulação. Por isso propomos que se levem adiante ações de discussão dos teóricos da museologia da América Latina e o Caribe. Por isso mesmo, em curto prazo sugerimos intensificar as ações dos distintos projetos referidos aos termos e conceitos da Museologia elaborados em nossa região para apresentar resultados preliminares na Conferência Geral do ICOM de 2019.

Consideramos que ante as matrizes de museus para América Latina e o Caribe se assumam e respeitem nossas diversas manifestações e emergências museais.

Consideramos a partir da situação do mundo atual que os protagonistas e produtores de Museologia assumam não somente no pensamento mas também

em sua prática um compromisso ético, uma postura de liberdade, pluralidade, adaptabilidade e respeito.



MESA 4 - TIC E MUSEOLOGIA: MUDANÇA DE PARADIGMA

Coordenadora geral: Prof. Arq. Miriam Leal (Argentina)

Moderadora: Lic. Paola Rosso Ponce (Argentina)

Secretária: Lic. Daily Valdés (Panamá)

Consideramos:

- a mudança de cosmovisão que apresentam as TIC é disruptiva, coloca em debate as noções delimitadas até o momento de tempo, espaço, original, objeto, visita, visitante/usuário, museu, entre outras. As TIC permitem pensar a instituição contemporânea não somente ancorada ao objeto mas que também possibilita a abordagem desde outras dimensões;
- nos encontramos imersos em uma mudança paradigmática em relação ao acesso e disponibilidade das tecnologias digitais, cada museu desde sua missão definirá a utilização ou não das TIC de acordo com seu contexto. Dever-se-á ter presente um pensamento crítico e reflexivo sobre o quanto da incorporação e uso das mesmas;
- que deve existir uma relação entre o âmbito analógico e digital, considerando que no âmbito analógico pode implementar-se uma lógica digital (independentemente da presença real das TIC);
- necessária a profissionalização da carreira de Museologia na região, dando ênfase à vinculação da Museologia com a TIC.

