XXVI ENCUENTRO REGIONAL DEL ICOFOM LAM

ORGANISMOS MUSEOLOGICOS HIPERCONECTADOS

Paraguai 2018

ORGANISMOS MUSEOLOGICOS HIPERCONECTADOS
Museología, educación y acción cultural

ICOFOM LAC
Subcomité Museología para Latinoamérica y el Caribe - ICOM

ANALES DEL XXVI ENCUENTRO DEL ICOFOM LAM

“Organismos Museologicos Hiperconectados. Museologia, educación y acción cultural”

Hernandarias . Asunción . 08 al 11 de noviembre de 2018

Paraguai, 2018

ANAIS DO XXVI ENCONTRO DO ICOFOM LAM

“Organismos Museológicos Hiperconectados. Museologia, educação e ação cultural”

Hernandarias . Asunción . 08 a 11 de novembro de 2018

Paraguai, 2018

ICOFOM LAC

2021

Edición / Edição

Luciana Menezes de Carvalho

Compaginación y edición gráfica / Diagramação e edição gráfica

Isabel Lavratti

Evaluadores – ICOFOM LAM / Avaliadores – ICOFOM LAM

Luciana Menezes de Carvalho

Manuelina Maria Duarte Cândido

Olga Nazor

Paola Rosso Ponce

Sandra Escudero

Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Evaluadores externos/ Avaliadores Externos

Alejandra Panozzo

Ana Burró

Aline Rocha de Souza Ferreira de Castro

Diogo Jorge de Melo

Fábio Javier Echarri

Heloísa Helena Fernandes Gonçalves da Costa

Lilian Suescun Flórez

Luiz Carlos Borges

Marília Xavier Cury

Silvilene de Barros Ribeiro Morais

Publicado en / em / Published in Paris, ICOM/ICOFOM, 2021
ISBN: 978-2-491997-37-3 (digital)

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

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

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

ÍNDICE

Presentación **3**

Apresentação **4**

Mesa: Revisitando a los clásicos 2018, año Felipe Lacouture / Mesa: Revisitando os clássicos: 2018 ano Felipe Lacouture **5**

Trayectoria y pensamiento del museólogo mexicano Felipe Lacouture Fornelli
Carlos Vázquez Olvera 6

Felipe Lacouture y el museo dialogal
Scarlett Rocío Galindo Monteagudo 20

Mesa: Museología y Enfoques Críticos / Mesa: Museologia e Enfoques Críticos **31**

La Mercantilización de los Museos tras la búsqueda de la Hiperconectividad
Virginia González 34

Revisitando o Museu Nacional do Mar: reflexões e refrações sobre os processos de visitação
Susana Nunes Taulé Piñol e Luiz Ernesto Merkle 43

Vozes que transformam: os museus como diálogos inacabáveis
Susana Nunes Taulé Piñol e Luiz Ernesto Merkle 59

Reflexionando desde la teoría aplicada a la praxis
Eva Beatriz Guelbert 79

Enfoque crítico de la exposición Orozco y los Teules 1947-2017
Scarlet Rocío Galindo Monteagudo 92

Del Horizonte Práctico a la Práctica Teórica: Los Estudios Culturales, y el pensamiento de Ticio Escobar, las praxis del Museo del Barro y el Seminario Espacio/Crítica en su encrucijada con la diversidad
Damián Cabrera 115

La historia escrita con A. Género, Museos, Juventudes, Educación
L.Borra, G.Fernández 125

Mesa: Reflexiones de museos latinoamericanos y caribeños en entornos hyperconectados / Mesa: Reflexões de Museus latino-americanos e caribenhos em ambientes hiperconectados **138**

El Museo Silencioso. Hyperconexiones de Culturas Sumergidas
Alejandra Peña Gill 139

Acervos hiperconectados: Reflexões sobre a construção de parâmetros de maturidade tecnológica em museus
Luciana Conrado Martins, Dalton Lopes Martins, Danielle do Carmo 144

MUSEUS 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus
Teresa Cristina Scheiner 165

MUSEOS 4.0: Potencia, Usos y Desusos de las TICs para la Interconexión en Museos
Teresa Cristina Scheiner 192

Interconexões, novas ou velhas tecnologias: nas encruzilhadas de Exu, caminhos possíveis entre a decolonialidade e o incêndio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro
Diogo Jorge de Melo e Aline R.S. Guimarães 219

Novas tecnologias e acessibilidade nas Exposições de Arte
Matheus Rocha Moreira e Helena Cunha Uzeda 230

Puesta en valor del Patrimonio Ceramico Arqueológico Guaraní. El rol de los Museos en el Nordeste Argentino
Silvia Virginia Jordán, Andrea Marta Dormond, Mirna Edith Rivas, Lorenzo Javier Gonzalez, Analía Roxana Gansel, Carlos Antonio Boián 242

Programa 258

PRESENTACIÓN

Olga Nazor

Presidente de ICOFOM LAM

olganazor@hotmail.com

"Organismos museológicos hiperconectados: museología, educación y acción cultural", el XXVI Encuentro de ICOFOM LAM, subcomité de Teoría Museológica del Consejo Internacional de Museos, para América Latina y el Caribe, se realizó en la ciudad de Hernandarias, Paraguay entre el 8 y el 11 de noviembre de 2018. El evento se alojó en las instalaciones de ITAIPU Binacional y del MUSEO de ITAIPU – Tierra Guaraní, siendo coorganizadores junto con ICOFOM LAM, el Comité Nacional Paraguayo de ICOM, el Comité para la Educación y Acción Cultural CECA, y el Grupo UMAC Latinoamericano.

Este libro contiene los trabajos aportados por asistentes provenientes de Paraguay, Argentina, Brasil, Uruguay, Méjico y Ecuador, que presentaron sus respectivas ponencias en las diferentes mesas de trabajo y a quienes se invitó a reflexionar sobre el abordaje de las tecnologías digitales como parte estructural de la sociedad contemporánea, y a la forma en que éstas interpelan también, al universo de los museos. Tomando también en consideración las perspectivas críticas de abordaje del tema de hiperconectividad museística.

En la tradicional mesa de los encuentros de ICOFOM LAM, reservada a la revisión de la producción de los autores clásicos latinoamericanos, este año se revisitó la obra del autor mejicano Felipe Lacouture Fornelli, quién ejerció la docencia museológica en gran parte de nuestra región y tuvo actuación destacada su país, como gestor de patrimonio, director de museos y editor de publicaciones de museología.

Agradezco a las autoridades de ITAIPU Binacional, a las autoridades y staff del MUSEO de ITAIPU – Tierra Guaraní, a la Secretaría Nacional de Cultura de Paraguay y al Comité Paraguayo de ICOM por el apoyo y acompañamiento en el evento.

Atte. Olga Nazor

Presidenta de ICOFOM LAM

APRESENTAÇÃO

Olga Nazor

Presidente do ICOFOM LAM

olganazor@hotmail.com

"Organismos museológicos hiperconectados: museologia, educação e ação cultural": o XXVI Encontro do ICOFOM LAM, Subcomitê de Teoria Museológica do Conselho Internacional de Museus para a América Latina e o Caribe, foi realizado na cidade de Hernandarias, Paraguai, entre 8 e 11 de novembro de 2018. O evento foi realizado nas instalações da ITAIPU Binacional e do MUSEU ITAIPU - Tierra Guaraní, sendo coorganizadores, em conjunto com o ICOFOM LAM, o Comitê Nacional Paraguaio do ICOM, o Comitê de Educação e Ação Cultural - CECA, e o Grupo UMAC da América Latina.

Este livro contém as contribuições de participantes do Paraguai, Argentina, Brasil, Uruguai, México e Equador, que apresentaram suas respectivas investigações nas diferentes mesas de trabalho e foram convidados a refletir sobre a abordagem das tecnologias digitais como parte estrutural da sociedade contemporânea; a forma como desafiam também o universo dos museus; e levando ainda em consideração as perspectivas críticas de abordagem do tema da hiperconectividade museológica.

Na tradicional mesa de reuniões do ICOFOM LAM, reservada para a revisão da produção de autores clássicos latino-americanos, este ano foi revisitada a obra do autor mexicano Felipe Lacouture Fornelli, do qual exerceu a docência museológica em grande parte de nossa região e teve destacada atuação, em seu país, como gestor de patrimônio, diretor de museu e editor de publicações em Museologia.

Agradeço às autoridades de ITAIPU Binacional, às autoridades e funcionários do MUSEU DE ITAIPU - Tierra Guaraní, à Secretaria Nacional de Cultura do Paraguai e ao Comitê Paraguaio do ICOM pelo apoio e acompanhamento no evento.

Olga Nazor

Presidenta de ICOFOM LAM

MESA: Revisitando a los clásicos 2018, año Felipe Lacouture / MESA: Revisitando os clássicos: 2018 ano Felipe Lacouture

Coordinación / Coordenação: Mirtha Alfonso y Carlos Vásquez Olvera.

Relatoría: Scarlett Galindo

Síntesis

La Mesa 1 “Revisitando a los Clásicos”, en este año dedicada a Felipe Lacouture se presentó el 9 de noviembre en la Sala Paraná del Centro de Recepción de Visitas de ITAIPU Binacional. En ella se analizó:

- La trayectoria de este museólogo mexicano;
- Su importancia en el desarrollo de la museología en México y el mundo como creador de varias maestrías de museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología, el Centro de Artes Mexicano, además de su apoyo para la creación de una escuela en Colombia. Así como de espacios de difusión de esta ciencia como el Centro de Documentación Museológica o la Gaceta de Museos;
- Se esbozaron algunos aportes teóricos, como fueron el concepto del “Museo Dialogal” y la relación que su concepto de didáctica y educación tuvo con la creación de áreas educativas en los museos mexicanos y la relación del sujeto profesional de museos tienen con la creación de discursos expositivos.

Síntese:

A Mesa 1 “Revisitando os Clássicos”, neste ano dedicada a Felipe Lacouture, ocorreu em 09 de novembro, na Sala Paraná, do Centro de Recepção de Visitantes da ITAIPU Binacional. Na referida mesa, se analisou:

- A trajetória desse museólogo mexicano;
- Sua importância no desenvolvimento da Museologia no México e no mundo como criador de vários mestrados de Museologia na Escola Nacional de Conservação, Restauração e Museologia, no Centro de Artes Mexicano, além do seu apoio na criação de uma escola na Colômbia. Ainda, inclui a participação na criação de espaços de difusão dessa ciência, como o Centro de Documentação Museológica e a Gazeta de Museus; de museus tem com a criação de discursos expositivos

Trayectoria y pensamiento del museólogo mexicano Felipe Lacouture Fornelli

Carlos Vázquez Olvera

Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones. INAH, México

vaoc2006@gmail.com

Resumen

La idea central del trabajo es presentar una síntesis de la historia de vida profesional de un destacado museólogo mexicano. Su estructura se compone de dos apartados, en el primero, una síntesis de su camino recorrido en el campo de los museos y escuelas abocadas a la formación de profesionales de museos, así como de su colaboración en organismos internacionales, lo que le permitió compartir sus conocimientos entre los colegas de la región. En el segundo, presento un acercamiento a sus propuestas teóricas sobre la museología. Para tal efecto, fue indispensable revisar de nuevo su archivo y reforzar la compilación de apuntes, artículos publicados y conferencias para adentrarme en el pensamiento del museólogo. Su formación, experiencias y conocimientos fueron el recurso con el cual se apoyó para la elaboración de los proyectos en diferentes gestiones administrativas, a las asesorías que brindó a los museos latinoamericanos y a la conformación de los programas de estudio para la formación de profesionales en diferentes instituciones educativas.

Introducción

Hace varios años, poco tiempo antes de su repentina muerte, en una plática con el arquitecto Felipe Lacouture sobre su inquietud por armar el proyecto de tesis y escribir su Manual de museología para obtener el grado de Maestro en Museología en la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología “Manuel del Castillo Negrete” (ENCRyM), dependencia del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), le sugerí el acopio de la diversidad de artículos, conferencias y apuntes que fue elaborando durante su trayectoria profesional y a distancia elaborar una reflexión sobre sus propuestas teóricas y la aplicación de éstas en los diferentes proyectos museológicos que estructuró y con ello acreditar el trámite académico. Su respuesta fue optar e iniciar el manual porque de esa manera se presionaría para elaborarlo. Han pasado los años y aun conservó esta idea que ha dado vueltas por mi cabeza.

El acopio del material consultado lo inicié desde de mi proyecto de investigación de la tesis de maestría[1]. Posteriormente, estructuré otro que sigue vigente y que titulé Museógrafos mexicanos[2], cuyo objetivo ha sido rescatar en voz de los propios protagonistas de los principales proyectos de museos en México, los sistemas de trabajo que fueron creando en la práctica, las corrientes teóricas, su influencia en el campo de los museos, la trayectoria, propuestas de diseños de mobiliario museográfico, la vida cotidiana en los museos, así como el rescate de fotografías y diseños de la diversidad de etapas que integran los proyectos museográficos, entre otros temas. De igual manera, voy conformando un archivo oral para que las nuevas generaciones de colegas puedan conocer estos temas en la propia voz del arquitecto.

En la etapa final de la integración de la historia de vida profesional del arquitecto Lacouture, el apoyo de Josefina Lacouture Dahl, hija mayor, fue sustancial. Trabajé con Josefina pocos días después de la muerte de su padre y me dio acceso al archivo que se encontraba organizado a detalle y del cual seleccioné algunos trabajos que se incluyeron como anexos a los temas que abordamos en las diversas sesiones de entrevistas y que conformaron los capítulos del libro, para que el lector que deseara profundizar en algunos de los temas, tuviera acceso a los documentos. De igual manera, su interés y apoyo me permitió seleccionar fotografías y bocetos de diseño museográfico que ilustran la estructura del libro que fueron cedidos por ella. Otro aspecto interesante del trabajo fue el logro de la donación del propio archivo al Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) el cual se encuentra resguardado, catalogado y disponible para consulta en la ENCRyM.

Los materiales recopilados, sistematizados y analizados que se incluyen en este trabajo unos fueron localizados en trabajo reciente en la biblioteca de esta escuela, de otros conservé copias porque no se incluyeron en su historia de vida publicada y finalmente, el resto fueron editados en revistas como la de Artes Plásticas, Cuicuilco y Gaceta de Museos

La trayectoria

Con la información obtenida del proyecto de investigación presento una breve biografía del arquitecto para comprender, a través de su trayectoria profesional, como fue integrando sus conocimientos y

---

[1] Escuela Nacional de Antropología e Historia, Maestría en Antropología Social. Taller cultura e ideología. Escuela Nacional de Antropología e Historia, generación 1990-1992, título de la tesis: *La concepción del Museo Nacional de Historia y el patrimonio cultural mexicano. Proyectos culturales de sus exdirectores (1946 – 1992)*

[2] De este proyecto, sustentado en la metodología de la Historia Oral, se han publicado por el INAH tres historias de vida profesional, *Felipe Lacouture Fornelli, museólogo mexicano*, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, México, 2004
Alfonso Soto Soria, museógrafo mexicano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2005
Iker Larrauri, museógrafo mexicano, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México, 2005

experiencias que lo llevaron a ocupar un lugar destacado en el campo de los museos no solo mexicanos sino de América Latina.

Felipe Lacouture Fornelli nació en la ciudad de México el 25 de febrero de 1928. La infancia la vivió en Río Blanco, Veracruz. Su padre fue descendiente de franceses y fue educado en Francia de donde regresó en 1923. Posteriormente, ocupó el puesto de director general de las fábricas de la Compañía Industrial de Orizaba (CIDOSA): Río Blanco, Cerritos, Cocolapan y San Lorenzo (1925-1945), Veracruz.

Lacouture realizó sus estudios en las siguientes instituciones educativas: primaria en el Centro Educativo Obrero de la ciudad de Orizaba, Veracruz, dentro de las fábricas; la segundaria y preparatoria en el Colegio Cristóbal Colón de la ciudad de México. Estudió arquitectura en la Universidad Nacional Autónoma de México (1947-1952) e hizo las maestrías en Artes Plásticas de la misma UNAM así como la Maestría en Museología en la ENCRYM del (INAH).

Como profesional de la arquitectura (1960-1971) construyó casas, locales comerciales y el edificio del Club de Golf en el Fraccionamiento Campestre de Ciudad Juárez, Chihuahua. En este lugar desarrolló otros proyectos arquitectónicos como algunos conjuntos habitacionales y el Fraccionamiento Álamos de San Lorenzo.

Su carrera en museos la inició como director del Museo de Arte e Historia de Ciudad Juárez del Programa Nacional Fronterizo de la Secretaría de Hacienda y Crédito Público (1964-1971). En esta responsabilidad administrativa realizó exposiciones de arte colonial –escultura y pintura- y fotografía sobre arquitectura por todo el suroeste de los Estados Unidos. En el mismo museo se vinculó con varios museos norteamericanos: de Arte Moderno de Nueva York, de Santa Fe, de Alburquerque y el University Art Museum, instituciones donde el arquitecto recibió sus primeras lecciones de museología y museografía, en contacto con museólogos norteamericanos.

Posteriormente, en 1970 salió de Ciudad Juárez con su familia (Josefina Dahl Cortés, su esposa, sus cuatro hijas e hijo) para radicar en la ciudad de México e iniciar su carrera dentro del INAH. En esta institución su primer cargo fue de Director de Museos desde donde propuso la jerarquía para la organización de los museos de ésta. En el ejercicio del cargo le tocó la restauración y la creación del Museo Cuauhnáhuac, en Cuernavaca, Morelos. El Museo Arqueológico de Palacio de Cantón en Mérida Yucatán, cuya museografía ha permaneció inalterable hasta años recientes. Fue asesor en el proyecto del Museo del Obispado en Monterrey. Reabrió el Museo Regional de Querétaro después de permanecer cerrado por diez años. En su administración se trasladó el mobiliario de la Casa Requena al Museo Regional de Chihuahua, en la Quinta Gameros; en este estado elaboró un proyecto para la restauración y creación del Museo de las Luchas Sociales del Pueblo Mexicano en la exaduana de Ciudad Juárez. Asimismo, se iniciaron los arreglos del Museo Regional de Jalisco. Entre los proyectos de museos locales que se llevaron a cabo están: la

Casa de Hidalgo, la Casa de Allende en San Miguel de Allende y el Museo de la Alhóndiga de Granaditas en Guanajuato.

Coordinó en 1984 un congreso internacional de Ecomuseos con el apoyo de la Secretaría de Desarrollo Urbano y Ecología, institución donde fue asesor del Secretario del Ramo, con apoyo de expertos de Francia, Canadá francófono, Brasil, Perú y Colombia. Le correspondió la redacción del documento final conocido como La Declaratoria de Oaxtepec.

El maestro Lacouture tuvo una panorámica amplia de los museos del país, ya que trabajó también para el Instituto Nacional de Bellas Artes (INBA) como director del Museo de San Carlos (1974-1977) y Director de Antes Plásticas (1975-1977). En este último cargo propuso la creación de dos centros como sustentos necesarios de la museología y museografía: el reforzamiento del Centro Nacional de Conservación de Obras de Arte (CENECOA), y la creación del Centro de Documentación de Obras de Arte, este último bajo la influencia de sus visitas que realizó a la Unión Soviética, Polonia y Francia.

Entre los especialistas que influyeron en su formación de museólogo, en México pueden señalarse a su profesor Ricardo de Robina y a Juan de la Encina; extranjeros como George Henri Riviere a quien conoció en sus viajes por Europa y lo influenció sobre sus propuestas de la Nueva Museología; Duncan Cameron a quien escuchó en conferencias, particularmente en Grenoble, Francia y, por último, de Hugues de Varine Bohan, promotor de los ecomuseos en Francia y que Lacouture trató de aplicar en México. De igual manera, tuvo acercamiento a los trabajos Vinos Sofka, Zbynek Stránsky, Geoffrey Lewis, Soichiro Tsusuta y Anna Gregorova.

El arquitecto Lacouture fue de los pocos museólogos de su nivel que se preocuparon y dedicaron a la formación y capacitación de especialistas del campo de los museos. En la década de los años 1970 laboró en la actual ENCRYM como planeador y profesor de varias generaciones del Curso Interamericano de Capacitación Museográfica México-OEA, al que asistían año con año especialistas de toda América Latina. A través de esta experiencia se formaron a 225 colegas, de los cuales 40 fueron mexicanos. En esta misma institución se creó en 1979 la Maestría en Museología, de la cual hubo dos generaciones y dejó de funcionar hasta que en 1997 se reabrió y hasta la fecha continúa su labor[3].

---

[3] Para profundizar en el tema sugiero el artículo: Vázquez Olvera, Carlos, "Las escuelas del INAH y la enseñanza de la museografía-museología", Antropología. Revista Interdisciplinaria del INAH, Secretaría de Cultura, INAH, Nueva Época, Año 1, Núm. 1, enero-junio, pp. 93-115
El texto expone una reconstrucción detallada, esquemática y respaldada con fuentes bibliográficas acerca de las instituciones educativas y los centros de investigación que se han dedicado a la formación de especialistas en el quehacer en los museos, tanto en México como en Latinoamérica y el Caribe. Explica con precisión la conformación de los planes y programas de estudio, de los cursos de formación y especialización en el quehacer museológico-museográfico, y la importancia de revalorizar las funciones de que se ocupa para apoyar las tareas de conservación del patrimonio cultural del país.

En esta institución publicó material didáctico para impartir sus clases de Administración de museos y La organización y administración de museos considero a estos documentos como de los primeros que se han editado con fines académicos. En la ENCRYM fue el responsable en diversos cursos de especialización museográfica de la materia Museología hasta el año de 1997 que dejó su trabajo docente. Dentro de este tema resalta la diversidad de asesorías que brindó a otros países de América Latina para programas de formación y capacitación, así como profesor en materias de su especialidad.

En la experiencia colombiana su participación también ha sido muy importante, con el Proyecto Regional del Programa de las Naciones Unidas para el Desarrollo (PNUD), que entonces trabajaba en Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Panamá, Perú y Venezuela, se propuso difundir información acerca de diversos temas relacionadas con la conservación y el patrimonio cultural, concebido como un elemento importante de desarrollo. De esta manera, el PNUD, la Unesco y el Instituto Colombiano de Cultura (Colcultura) organizaron un curso para formar especialistas, en ese entonces su plan estuvo dirigido a los directores de museos y tuvo como objetivo proporcionar a los directivos los elementos que les permitirán dictar a su vez cursos de formación en sus establecimientos respectivos, en búsqueda de un efecto multiplicador.

Fue así como a partir de 1979 se crearon en Bogotá los cursos regionales de museología. El primero estuvo dirigido al personal directivo y auxiliares de museos que trabajaban en museos de antropología, arqueología, historia y artes. Éste se llevó a cabo entre octubre y diciembre de 1979 y participaron veinticuatro directores y veinticuatro auxiliares de museos de Argentina, Bolivia, Brasil, Colombia, Chile, Ecuador, Guatemala, Perú y Venezuela.

Entre los conferencistas, citemos a Marta Arjona (Cuba), Luis Lumbreras (Perú), Jorge Eliécer Ruiz (Colombia), Claude Pecquet (Francia), Alfonso Castrillón (Perú), Fernanda de Camargo-Moro (Brasil), Felipe Lacouture (México), Eduardo Terrazas (México), Eduardo Porta (España), Sebastián Romero (Colombia), Omar Calabrese (Italia), Ángel Kalenberg (Uruguay), Danièle Giraudy (Francia), Lloyd Hezekiah (Estados Unidos), Regina Otero de Sabogal (Colombia), George Schröder (Países Bajos).

El Seminario para directores de museos de la región lo coordinó Alice Aguiar de Barros Fontes (Brasil) y brindó a los participantes una serie de materias de interés y utilidad para la actualización de conocimientos con la idea de que al regresar a sus países pudieran poner en práctica los criterios de la museología moderna. Los temas del seminario para directores se centraron sobre áreas de planificación, financiación y organización de museos. Durante el desarrollo del seminario se presentaron y analizaron los temas sobre cuestiones legales y jurídicas aplicadas al museo a cargo de especialistas como Gustavo Palomino Gómez (Colombia); financiación, Manuel Espinoza (Venezuela); maneras de obtener fondos para museos, María Victoria Robayo (Colombia);

problemas de financiación, Sergio Durán (Ecuador); programación, Claude Pecquet (Francia); conceptos de organización en los museos, Fernanda de Camargo-Moro (Brasil) y Felipe Lacouture (México); el niño y el museo, Danièle Giraudy (Francia); criterios museológicos, Franca Helg (Italia).

La siguiente etapa del proyecto regional fue el Tercer curso de museología que se llevó a cabo en Bogotá en el año de 1981. El curso se planeó para los técnicos, auxiliares y conservadores y participaron 27 becarios de Bolivia, Colombia, Chile, Ecuador, Perú, Panamá y Venezuela. Los conferencistas fueron, entre otros, los profesores Agustín Espinoza, Felipe Lacouture y Rodolfo Vallin (México); Emma Araujo de Vallejo, Jaime Moncada, Germán Téllez, Jaime Salcedo, Martha de Garay y Mireya Vallin (Colombia), y Fernando Joiko (Chile).

Felipe Lacouture fue un gran conocedor de la situación de los museos de varios países, en particular de los latinoamericanos, de los cuales fue asesor a través de UNESCO de 1971 a 1980. Entre los países de Latinoamérica a los que asesoró sobresalen: Colombia, Ecuador, Venezuela, Panamá, Costa Rica, Honduras. Esto se debió a la práctica que tuvo en sus viajes: 14 a Europa y 20 a América del Sur y Centroamérica. Vivió también una experiencia en museos africanos, en particular en Kinshasa.

Desde la fundación del Fideicomiso Siqueiros, por decreto del entonces presidente de la república Luis Echeverría en el año de 1975, trabajó desde este año hasta 1989 con la viuda del pintor, de quien Lacouture fue sobrino. El fideicomiso se creó con los bienes que el pintor legó al pueblo de México y existió hasta 1988 cuando se desintegró y desde entonces forma parte del INBA.

El museólogo Lacouture presentó en el año de 1988 un proyecto a nivel nacional para el rescate y conservación del patrimonio cultural del instituto Mexicano del Seguro Social, cuyo objetivo fue conocer el acervo cultural de esta institución, estudiarlo, catalogarlo y difundirlo; también contemplaba la restauración de algunos de sus murales.

La participación del maestro Lacouture en el ICOM también fue comprometida, particularmente en los eventos que se organizaron en México sobre el movimiento de la Nueva Museología y en la integración del Comité de Documentación (CIDOC)[4]

El museólogo participó también en la elaboración del proyecto del Museo de la Catedral hasta su montaje. Este museo ilustraba el proceso de su construcción y el papel que ésta ha jugado como elemento simbólico

[4] Un aspecto que atrajo la atención de Lacouture fue la documentación de las colecciones de los museos, por ello, tuvo la iniciativa para conformar y coordinar la mesa de trabajo de documentación (CIDOC). En un documento resguardado en el archivo del ICOM-México del 5 de septiembre de 1997, propuso al licenciado Héctor Rivero Borrel, entonces Presidente de ICOM-México a tres colegas para encabezarlo: Teresa Márquez Martínez, Manuel Morales Escalante y a Carlos Vázquez Olvera. El 18 del mismo mes, el presidente le propuso comunicarse con ellos para crear un plan de trabajo que permitiera alcanzar los objetivos planteados en común acuerdo.

social dentro de la sociedad mexicana. Las colecciones que lo conformaron fueron préstamos de los Museos Nacional de Historia y Virreinato del INAH.

Coordinó el proyecto del Museo de Río Blanco, Veracruz, cuya iniciativa fue de la institución estatal Instituto Nacional para el Desarrollo de la Comunidad y de la Vivienda Popular. Después de muchos años de haber vivido ahí como hijo de aquel director, en este proyecto le correspondió ver a las fábricas desde la perspectiva sindical. Actualmente la zona de las fábricas ya no existe.

En el INAH ocupó el cargo de director del Museo Nacional de Historia–Castillo de Chapultepec (1977-1983) por nombramiento del entonces director Gastón García Cantú. En ese periodo administrativo le tocó la reestructuración museográfica, cuya museografía permaneció hasta años muy recientes como antecesora de la nueva propuesta que esta dependencia inauguró el 17 de noviembre del 2003.

Dirigió el Centro de Investigación, Documentación e Información Museológica de la Coordinación Nacional de Museos y Exposiciones del INAH dentro de la cual fundó la Gaceta de Museos, por varios años de circulación en sus propios museos de México y Latinoamérica. Hasta ahora el único espacio en México donde los especialistas pueden publicar sus reflexiones y experiencias en torno a su quehacer.

El camino andado en el campo de la museografía mexicana fue reconocido por el Consejo Internacional de Museos México, institución que le otorgó el Reconocimiento ICOM en el año 2000.

Su conocimiento en las artes plásticas sustentó su trabajo en avalúos y autentificación de obras de arte con el reconocimiento de la Comisión Nacional Bancaria y de Valores, institución de la que obtuvo certificación.

El arquitecto Felipe Lacouture Fornelli murió el 21 de noviembre del año 2003. Su trayectoria profesional nos deja una serie de conocimientos que aportó al campo de la museología no solo mexicana sino a nivel Latinoamérica.

Recientemente en el XXVI Encuentro Internacional Organismos museológicos hiperconectados: museología, educación y acción cultural el Subcomité Internacional para la Museología en América Latina y el Caribe ICOFOMLAM celebrado en Hernandarias y Asunción, Paraguay del 8 al 11 de noviembre de 2018, los colegas le dedicaron una mesa para el análisis del impacto del trabajo y pensamiento en la región. El ICOFOMLAM ha tenido interés e iniciativa por rescatar la trayectoria y propuestas teóricas de colegas latinoamericanos y en las reuniones anteriores han dedicado estas mesas a colegas como a la argentina Norma Rusconi y a la brasileña Waldisa Rússio; para la siguiente reunión del 2019 en República del Salvador la trayectoria de la museóloga cubana Martha Arjona será abordada.

Su pensamiento

En los recorridos históricos en los que analizó la historia de los museos motivó a quienes han leído sus trabajos a ir más allá del simple devenir e ir tras la búsqueda de explicaciones más profundas para llegar a comprender nuestro propio desarrollo museológico en forma retrospectiva y prospectiva. De esta manera, en varios escritos Lacouture reflexionó sobre el origen del museo en Europa y en México, en este recorrido abordó desde el concepto tradicional del museo entretejiendo en esta trayectoria los conceptos de ideología y poder hasta llegar a un planteamiento del museo moderno. Desde esta perspectiva observó que la institución museo ha tenido una vocación letrada y su mensaje se ha transmitido a través de una exposición sistemática y organizada que ha utilizado el lenguaje en un discurso conceptual, con su sede en un edificio y por otro, en un espacio cargado de significado donde se muestran objetos a los que la comunidad les otorga un sentido y es a su vez, un medio para expresar su realidad.

La segunda perspectiva desde la que analizó al museo la definió como vivencial a la cual la ubicó sobre el lenguaje hablado-escrito donde sus públicos tienen una percepción afectiva de sus mensajes, y por lo tanto, es impactado anímicamente por ellos. Asimismo, tienen otra fase que denominó racional que se conforma con sus propios recursos y juicios y por aquellos que la institución le propongan y transmitan.

Reflexionó también sobre los conceptos poder, inculcación y discurso a los que materializó en dos elementos del museo cargados de significación: los objetos y el espacio arquitectónico. A su vez, estableció un paralelismo entre el museo con los templos cristianos para entenderlo como un santuario de la ciencia y la cultura.

En sus recorridos por el devenir de los museos, desarrolló la forma en la cual los poderes han buscado las maneras de legitimarse a través de su vinculación con las ciencias sociales. Por ello, hizo un llamado a los especialistas de museos, particularmente a museólogos y académicos, para producir formas y estructuras nuevas para proponerlas y “no se nos siga considerando hoy en calidad de artículos de gran lujo cultural”. Asimismo, nos convocó a realizar un análisis del poder en el museo y el poder del mismo.

Desde el interés por el estudio del devenir de los museos de México, entre sus trabajos pioneros, presentó un esquema de la evolución de la museología mexicana desde el siglo XVIII al XX sistematizada en cinco etapas: 1. La Ilustración. Fin del siglo XVIII, inicios siglo XIX. 2. El positivismo. Siglo XIX y paso al XX. 3. Identidad nacional. 1930-1970. 4. La diversificación y la polarización social. 1970-1990. 5. La actualidad 1990-2000.

En varias de sus reflexiones propuso al museo como el transmisor de ciencia y cultura y un mediador entre el especialista científico y la sociedad e invitaba a no limitarse a pensar esta acción con públicos aislados. Esto lo pensó en el contexto de lo que él llama “sociedad urbana

en ruptura" y que se enfocaba a la coexistencia "todavía pacífica y por momentos ya no, de quienes poseen una refinada cultura, de alto desarrollo y los desposeídos de ella, sin un desarrollo de otras culturas posibles existentes, que son las mayorías en la Nación".

En sus estudios, expuso las razones para ver a los museos mexicanos más allá de un recurso para la escenificación de sus propósitos. Para él hemos concebido a la museografía como un medio de comunicación a través del cual, la institución museo transmite la ciencia y la cultura, lo que ha impedido el desarrollo de la reflexión y el pensamiento en torno a la museología como una ciencia y ha reducido a los profesionales de museos en "simples escenógrafos de la arqueología, la antropología, la historia, etc." En contraposición señaló que otros países lo han interpretado como "un organismo de comunicación sistemática mediante procedimientos técnicos concretos y un proceso preciso y científico de producción". Para él, el pensamiento en torno al quehacer poco se ha desarrollado en contraposición a la gran actividad del discurso puramente escénico y eminentemente individual. Su propuesta fue "separar al museo de su actitud unívoca y abrirlo a la participación dialogal" y llevarlo a lograr una verdadera participación social en determinación, gestión y difusión del patrimonio universal integrado globalmente.

La comunicación en el museo la entendió como "el contacto con el público para conocer su reacción ante la presentación de sus colecciones y el efecto del mensaje que se propone, como tarea educativa fundamental". Para conocer el impacto que producen las diversas propuestas de los museos es fundamental apoyarse en las ciencias sociales a través de sus técnicas de sondeo para medir el efecto de sus mensajes ya que sin una adecuada propuesta no puede haber verdadera educación.

El museólogo Lacouture poco a poco fue enriqueciendo su pensamiento e intercambiando ideas y experiencias con otros colegas europeos y de América Latina. Revisó y estudió documentos emanados de varias reuniones del ICOFOMLAM, dependiente del Consejo Internacional de Museos (ICOM). De ellos analizó trabajos de museólogos importantes que han aportado sus puntos de vista sobre el concepto de museología como Vinos Sofka, Zbynek Stránsky, Geoffrey Lewis, Soichiro Tsusuta, Anna Gregorova, entre otros. En este proceso se ancló en temas como el empirismo en el que aún se encontraba la museología, la interdisciplinariedad, entre una diversidad de temas. De igual manera, continuó su atracción por estudiar el interés de los grupos en el poder por gestionar la cultura y el gran impulso que han tenido los museos desde el Estado mexicano con "su afán de dar sustento y prestigio al nacionalismo oficial".

En varios textos desarrolló y propuso sus "binomios": la investigación-recolección, conservación-restauración, exposición-explicación (interpretación), educación-difusión y evaluación-comunicación, recurso didáctico con el cual nos formó a varias generaciones de profesionales de museos desde el año de 1971 y nos llevó

a entender el desarrollo de los proyectos museológicos. Asimismo, creó tablas con las que sintetizó el enfoque epistemológico y científico en el que se ha sustentado la museología, los aspectos prácticos y técnicos del quehacer de la museográfica y desde la administración los recursos, normas y procedimientos sobre los cuales trabaja la administración del museo.

Lacouture ha llevado a sus lectores a reflexionar sobre el concepto de museo tradicional, pasando por el museo dialogal al que definió como un verdadero centro de comunicación mediante colecciones y objetos. La plática con los públicos de los museos nos permitiría conocer sus opiniones y receptividad, la asimilación del mensaje que la institución emite, hasta llegar a la propuesta de la Nueva Museología dentro del cual los elementos que lo componen edificio, colección y público se amplían de un edificio a un territorio, de una colección a un patrimonio y de un público a una comunidad participativa. Este último lo sustenta añadiendo a su trabajo algunos puntos importantes de documentos internacionales y nacionales como la Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo, las declaraciones de Québec y Oaxtepec, entre otros.

Esta corriente de la museología fue una de sus pasiones, al igual que con la museología tradicional, llevó a cabo un recorrido histórico que parte desde 1971 en Francia por especialistas que intentaban superar el concepto tradicional de la institución museo. De acuerdo al estilo del autor en tablas sistematiza y confronta los conceptos de museo tradicional con la Ecomuseo-neomuseología detallando en ambos sus objetivos, temáticas, medios, espacio, usuarios y la forma en la cual se lleva acabo su activación. En este esfuerzo sistematizó los postulados de la Nueva Museología. En otra conjugó el concepto de ecomuseo y sus objetivos.

En el manejo del concepto ecomuseo planteó que esta nueva orientación museológica promueve en el hombre la integración de la realidad, la participación a través de la comunicación y la valoración del patrimonio en su propio contexto original. Para adentrarse en esta propuesta museológica desarrolló dos temas importantes que son el patrimonio social y humano y el patrimonio natural. La propuesta intentó materializarla en un proyecto “Ecomuseos Región Morelos”, sin poderlo realizar.

En el breve recorrido por el desarrollo del pensamiento museológico de Lacouture, llegamos a su propuesta e interés por motivarnos a vincular la cultura al desarrollo sostenible y a la integración de la naturaleza con la cultura, es decir, al museo integral con el fin de evitar las parcelaciones de la realidad y lograr de esta manera una visión social integradora y del desarrollo sostenible.

Estas son solo algunas ideas que se extrajeron de los documentos seleccionados de su archivo con el propósito de motivar a los lectores a adentrarse en su estudio para ir armando y profundizando en las ideas y conocimientos de aquellos colegas destacados que nos han formado y sus

propuestas se han materializado en proyectos museológicos importantes de nuestros principales museos.

Documentos seleccionados y analizados

Relación de documentos ubicados tanto en su archivo como algunos artículos en revistas que me han servido para el estudio de este personaje. Están organización de acuerdo con los temas estudiados para el trabajo que presenté en la reunión de Paraguay:

Reflexiones en torno al devenir de los museos

- Los museos de la Secretaría de Educación Pública.
- "Los museos en México", I Coloquio Internacional de Museología en México, VII Encuentro Regional del ICOFOM LAM, "Museos, Museología y Diversidad cultural", Organizado por el ICOM México, el ICOFOM LAM y el Museo Dolores Olmedo, Mesa redonda: Panorama actual de los Museos en México, el 17 de junio de 1998, en las instalaciones del Museo Dolores Olmedo en la Ciudad de México, ponencia inédita.
- "Las circunstancias socio-cultural de los museos de México en el tiempo", Gaceta de Museos, Segunda Época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 21 - 22, enero - junio 2001, pp. 53 - 56
- "El Museo Capitolio de Roma. Museos y monumentos de México", en Gaceta de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 5, marzo, 1997, pp. 13 - 17
- "Definición del Museo: origen en Europa y en México. Del museo virtual al museo nominal. Europa siglo XII y XX", en Gaceta de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 14 - 15, junio – septiembre, 1999, pp. 11 – 19

Construcción de la perspectiva museológica

- "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio", en Cuicuilco, Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, Nueva Época, Vol. 3, Núm. 7, mayo – agosto de 1996, pp. 11 - 30
- "La museografía: proceso de planeación de las exhibiciones, su producción y montaje", Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, Materiales para el Curso de Administración y Organización de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México.
- Hacia una museología latinoamericana.
- "Veamos qué es el museo para saber enseñar con él", en Gaceta de Museos, Segunda Época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 28 - 29, octubre 2003

- “Algunas consideraciones sobre lo que es, ha sido y puede ser el museo tradicional”, en Gaceta de Museos, Segunda Época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 28 - 29, octubre 2003,
- “Museos, sociedad y poder. Museos nacionales de México”, Coloquio “Museos, sociedad y posmodernidad”, Museo Universitario de Ciencias y Artes, junio 3-4-2002
- Museo, política y desarrollo en visión retrospectiva y presente: México y América Latina
- “Un museo para la paz en Costa Rica”, en Gaceta de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 9, marzo - mayo 1998, pp. 36 - 38
- “La nueva museología”, en Artes Plásticas, Revista de la Escuela Nacional de Artes Plásticas, Universidad Nacional de México, Año 1, Número 3, abril 1985, pp. 5-10
- “La Nueva Museología. Conceptos básicos y declaraciones” en Artes Plásticas, Revista de la Escuela Nacional de Artes ¨Plásticas, Universidad Nacional de México, Volumen 2, Número 8, mayo 1989, pp. 19-28.
- Declaraciones de Quebec. Principios básicos de una nueva museología.
- Declaratoria Santiago de Chile. Resoluciones.
- Ecomuseos. Territorio-patrimonio-comunidad. Las técnicas del museo para la transmisión del conocimiento.
- “La nueva visión de un mundo estructurado. Cultura, museo y desarrollo sostenible”, en Gaceta de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 9, marzo - mayo 1998, pp. 3 - 4
- Temas generales relacionados con el museo y sus funciones.

Propuestas formativas de profesionales

- “Aspectos de la formación”, en Museum, Museos, patrimonio y políticas culturales en América latina y el Caribe, Vol. XXXIV, n° 2, 1982, pp. 90-93
- Curso de Organización y administración de museos. Septiembre de 1978 a mayo de 1979
- Taller de actualización de directores. Curso de administración de museos. Bogotá, Colombia, noviembre de 1979.
- Temario del curso Problemas generales de museología en América Latina. Bogotá, noviembre de 1979.
- Temas de administración y organización de museos y generales de museología. Bogotá, Colombia, agosto de 1981.
- Temario para derivar cursos de Museología. Escuela Nacional de Restauración y Museografía.

- “La organización y administración de museos”, en Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, Materiales para el Curso de Administración y Organización de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México
- “La administración de los museos”, Centro Interamericano de Capacitación Museográfica, Materiales para el Curso de Administración y Organización de Museos, Instituto Nacional de Antropología e Historia, México
- Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museología Manuel del Castillo Negrete, INAH-SEP, Programa VII Curso de Museografía Aplicada 93-94
- Maestría en Museología. Información operativa básica.

Experiencias en la gestión de proyectos

- Palabras pronunciadas el día de su nombramiento como director del Museo de San Carlos.
- Reestructuración del Museo de San Carlos. Octubre 18 de 1973.
- Diversos hechos que explican situaciones actuales en el Museo de San Carlos y de los que conviene partir para establecer las bases de un mejoramiento 1975-1977.
- Modificaciones a las exhibiciones permanentes del Museo de San Carlos.
- Programa de reorganización del Departamento de Registro y Catalogación de Obras de Arte del Museo de San Carlos.
- Informe del estado que guarda el Departamento de Artes Plásticas del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- Informe de la visita técnica a diversos museos de la URSS por Felipe Lacouture y Josefina Dahl de Lacouture a invitación del gobierno soviético. 29 de abril al 10 de mayo de 1976.
- Proposición para transformar el Departamento de Artes Plásticas en un Departamento de Servicios de Curaduría y Museografía del INBAL.
- Lista de personal indispensable para la Curaduría General del INBAL.
- Esbozo general para un Consejo de Museos y Galerías en coordinación de la Sección de Operación de Museos del Departamento de Artes Plásticas.
- Ante-proyecto para la integración definitiva del Consejo de Museos y Galerías del Instituto Nacional de Bellas Artes.
- La organización del Museo Nacional de Historia
- Museo de Chihuahua Palacio Gameros. “Trabajos, usos y costumbres chihuahuenses”.

- Trabajos de reinstalación del museo Regional de Nuevo León.
- Informe de la visita al Museo Regional de la ciudad de Hermosillo, Sonora. Centro INAH Sonora.
- “Sobre conceptos en restauración. Palacio de Cortés: la presencia de un proceso social y su circunstancia”, en Gaceta de Museos, Segunda Época, Instituto Nacional de Antropología e Historia, No. 26 - 27, septiembre 2002, pp. 96 - 100
- Funciones de Felipe Lacouture como asesor para la adquisición de objetos históricos para los museos del INAH.
- Ejemplo para el establecimiento de una política nacional de museos asesoría de UNESCO a ZaireMuseo de Tegucigalpa.
- Hojas de la Gaceta de Museos. Publicación mensual del Centro de Documentación Museológica. CNME-ENCRYM, núm 1/diciembre de 1996.
- Palabras que presenta Felipe Lacouture en el día de los museos, al recibir el reconocimiento ICOM. 18 de mayo del 2000.

Figure 1: Arquitecto Alberto Millán. Colección familia Lacouture

Figure 2: Propuesta de diseño e mobiliario para el Museo de Tegucigalpa. Felipe Lacouture

Felipe Lacouture y el Museo Dialogal

Dra. Scarlett Rocío Galindo Monteagudo

Universidad Iberoamericana

Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo, A.C.

scarlet.galindo@acuarela.org.mx

Resumen

El presente ensayo contextualiza el concepto de «museo dialogal», creado por el museólogo mexicano Felipe Lacouture, además de revisar su vigencia ante el surgimiento de nuevas teorías museológicas.

Palabras clave: Museo dialogal, museo unívoco, comunicación

Abstract

The present essay contextualizes the concept generated by the Mexican museologist Felipe Lacouture called "dialogal museum" and reviews its relevance in the face of the emergence of new museological theories.

Palabras clave: Dialogical museum, univocal museum, communication

Resumo

O presente ensaio aborda e contextualiza o conceito gerado pelo museólogo mexicano Felipe Lacouture denominado "museu dialogal" e revisa sua relevância diante do surgimento de novas teorias museológicas.

Palabras clave: Museu dialógico, museu unívoco, comunicação

Introducción

El presente ensayo nació de la idea del Comité Internacional para la Museología en Latinoamérica (ICOFOM LAM), de revisar a los clásicos de esta ciencia y en especial su producción en esta latitud del planeta. En años anteriores se revisó el trabajo del padre de la museología científica, el checo Zbyněk Zbyslav Stránský (2015); la museóloga argentina Norma Rusconi (2016), quien introduce la perspectiva de género en el museo y la brasileña Waldisa Rússio Guarnieri (2017), quien contribuyó en el desarrollo de una escuela de museología en su país. El año 2018 se realizó una mesa dedicada a Felipe Lacouture Fornelli (nacido en 1928 en Veracruz y fallecido en la Ciudad de México en 2003), dentro del *XXVI*

Encuentro de ICOFOM LAM. Este personaje fue arquitecto, maestro en artes visuales y museólogo. En el presente texto nos adentraremos al contexto en el que se desarrolló para después hablar sobre el concepto creado por él, denominado museo «dialogal», contextualizándolo y viendo qué relación tiene con la museología, así como su actualidad con respecto a las nuevas teorías existentes.

Felipe Lacouture y la museología

Felipe Lacouture fue miembro del ICOM, este personaje participó en la elaboración de algunos programas de estudio de las maestrías en museología que aún existen en México, como el de la Escuela Nacional de Conservación, Restauración y Museografía "Manuel del Castillo Negrete" (ENCRyM), del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) y el del Centro de Arte de México (CAM). Asimismo, impulsó la conservación de documentos sobre esta ciencia con la creación del Comité Internacional para la Documentación en México (CIDOC) y lo que hoy se denomina el Centro Nacional de Investigación, Documentación e Información de Artes Plásticas (CENIDIAP). También impulsó la difusión de la museología en Latinoamérica creando la *Gaceta de Museos* del INAH, que en un principio tenía el aval del Consejo Internacional de Museos (ICOM) y participó activamente en las decisiones y charlas que dieron pie a la *Nueva Museología.*

Cabe recordar que en los años sesenta varios críticos sociales dedicaron sus escritos al museo, textos como "Valéry Proust Museum" (1967) de de Walter Benjamín y "El amor al arte. Los museos europeos y sus públicos" de Pierre Bourdieu y Alain Darbel, mencionaban que el museo más que dar la bienvenida a un espectro amplio de la población, reforzaba las distinciones sociales y culturales, así como la exclusión (Bourdieu & Darbel, 2003), estas críticas darán pie a esta nueva concepción de la ciencia museológica que evoluciona ante los defectos encontrados en la museolgía tradicional, más preocupada por las colecciones y su conservación, buscando no sólo mayor inclusión del público, sino la comprensión de aquello que se encontraba exhibido.

En su texto "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio" (1996), Lacouture recuerda como en 1971 el entonces director del Museo de Brooklyn, el Doctor Duncan Cameron,

> [1] *en la charla magistral presentada para la Conferencia General del X Congreso del Consejo Internacional de Museos, en Grenoble, Francia, se refirió al problema del "museo unívoco", declarando que los responsables de la institución únicamente lograban inmensas y perfectas torres de Babel, cuyos discursos en realidad no eran*

[1] Duncan Cameron también escribió los textos: *Un punto de vista: el museo considerado como un sistema de comunicacion y las implicaciones de este sistema en los programas educativos de museos* (1968) y *Problemas de lenguaje e interpretación museal* (1971). Véase completos en el libro Devallées *et al*. (1992). *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie*, vol. 1, págs. 259-288.

entendidos por gran parte de la población; con esto marcaba la enorme distancia que existía entre el especialista de los museos y el público que visitaba estos espacios. Para Cameron esta incomprensión recaía en problemas de "lenguaje, interpretación, contexto y prejuicios" (1992, pág. 288).

Por lo que para Lacouture era conveniente preguntarse cómo surgió el museo en México, este tema lo abordó en su texto "Museos, sociedad y poder" (2002), donde comentaba que "la dinastía borbónica introdujo en España, además del absolutismo para gobernar, instituciones como las Academias para controlar el pensamiento, la creación y el desarrollo de las ciencias" (pág. 2), también hablaba de como esta forma de gobierno llegó a México, donde siguió cobrando realidad hasta el pleno S. XX y como con las fundaciones del INAH [Instituto Nacional de Antropología e Historia] en 1939 y del INBAL [Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura] 1946 continuó separando y especializando sus colecciones, creando una distinción entre ciencia y arte, separación que obedece a las ideas de la modernidad,[2] pero que no ayuda a la comunicación de sus colecciones con el público, alejándolos más entre ellos.

Para este autor el primer museo de México fue el taller de grabado que contenía una galería en la Academia de San Carlos en 1792.[3] Con la ideología positivista surgida en la Reforma de Benito Juárez de 1867 y la separación de los poderes de la iglesia y el Estado se da pie a un nuevo orden basado en las ciencias, el cual encontrará prestigio y un magnífico instrumento para el poder en el Museo Nacional Mexicano, el cual había sido creado en 1825 por el primer presidente del México independiente Guadalupe Victoria. Este espacio museográfico sobrevivirá al gobierno de Porfirio Díaz y a la Revolución Mexicana y pasará a manos de la Secretaria de Educación Pública después de la Revolución.

Lacouture habla de cómo durante el gobierno de Lázaro Cárdenas al fundarse, como mencionamos antes, el Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH) por decreto presidencial en 1939, el Museo Nacional se desmembrará, pues las colecciones de historia cambian su residencia al espacio que antes era ocupado como residencia por el

---

[2] La modernidad se caracteriza por la búsqueda de respuestas y el estudio de los procesos que con el tiempo llevaron a ciertas circunstancias. El presente es el resultado del pasado (Walsh K. , 1992). Este concepto está ampliamente ligado a las nociones de tiempo y espacio, ya que a partir del siglo XVIII, con la invención del reloj mecánico y el calendario, se uniforma la noción de tiempo (Simmel, La metrópolis y la vida mental, 2005) y en el museo este concepto será representado en la mayoría de las museografías como periodos históricos, es durante este periodo cuando se dividen los museos en temáticas específicas. Anteriormente, el Museo Nacional Mexicano, se ubicaba en la calle de Moneda #13 del Centro Histórico de la Ciudad de México, contenía colecciones arqueológicas, históricas y de ciencias naturales cuando de inaugura en 1825. Posteriormente éstas se separan con la creación del Museo de Historia Natural en el museo ahora denominado Laboratorio del Chopo, cuando la colección de historia natural es colocada en su ubicación actual en el Bosque de Chapultepec.

[3] En este sentido difiere de otros historiadores de los museos mexicanos que dicen que el primer museo aparece en 1790 con la creación del Gabinete de Historia Natural que se encontraba en el jardín botánico del Palacio Virreinal (Fernández M. A., 1987, pág. 6).

presidente en turno: el Castillo de Chapultepec, ahora Museo Nacional de Historia (1940). Posteriormente, durante el gobierno de Miguel Alemán (1946-1952), sexenio enmarcado en el llamado “milagro mexicano” (1940-1970), se funda el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) en 1946, “como vehículo adecuado para presentar ante el mundo y dar apoyo al interior, a las vigorosas creaciones artísticas de ‘alta cultura’ de validez universal y no solo local o vernácula, que se producían en esos tiempos en el país” (2002, pág. 6). Este instituto a cargo de lo que él llamaba “alta cultura” abre sus puertas en 1947 en el edificio realizado en un inicio únicamente para el Teatro Nacional, el denominado Museo Nacional de Artes Plásticas (1947-1967) (MPBA, 2016). Lacouture compara en su texto este espacio con el Centro Pompidou, creado en 1977, diciendo que:

> *el lucimiento era grande y empezaron a sucederse espectáculos internacionales, exposiciones de gran importancia, danza, ópera y teatro. En una palabra, se hacía presente la alta cultura mundial, digámoslo aquí, como prestigio de la nueva burguesía nacional y del Estado, como desde Porfirio Díaz no había sucedido en México (2002, pág. 7).*

Por lo que cabe enfatizar en sus palabras, que en ese entonces destacar a México como un espacio que tenía un pasado prehispánico grandilocuente, que progresaba y que daba pie al surgimiento de grandes artistas, para los que se construía e inauguraba un espacio, es decir, para la “alta cultura” era algo importante de destacar en el Estado posrevolucionario, se trataba de rescatar lo tradicional, pero ponerlo a una escala mundial o global. Se sabe también que en aquellos años después de la Revolución Mexicana, comienza a gestarse un museo de culturas populares, pero siempre pensando a la artesanía como un arte menor y desvinculando el espacio del creador, restándole importancia, porque el creador no era artista, o al menos no como aquel que estudió para serlo. Asimismo, destaca en aquellos años la creación del Museo Nacional de Antropología en 1964 y de otros que fundamentan la presentación monumental y altamente estética de nuestra identidad y cultura.

El museo dialogal

Para Felipe Lacouture el problema de comunicación en el museo como institución radicaba en que

> *el monólogo es, pues, característica del museo tradicional [actual] gestionado por el especialista, cuando debiera de constituir un verdadero centro de comunicación mediando objetos y colecciones. Su discurso museográfico, que en principio no admite diálogo, como unívoco, se opone de hecho a la comunicación, o por lo menos –no la espera. En este sentido, el museo está mas cerca de los medios masivos de comunicación, que de la comunicación misma, la cual implica diálogo; sí, diálogo creativo y democrático (Lacouture Fornelli, 1994).*

En este sentido la definición de Lacouture no difiere de la forma en que el semiólogo Eliséo Verón describía al museo como el primer medio de comunicación masiva en su texto "Le plus vieux média du monde" (Verón, 1992). Sin embargo, el tipo de museos, museografías y discursos que Lacouture criticaba en aquella época, por tratarse como él decía de monólogos, eran aquellas museografías estético-escenográficas creadas por artistas como Julio Prieto, Julio Castellanos, y Miguel Covarrubias y por gestores culturales como Fernando Gamboa (1909-1990), este último, realizó la mayoría de las museografías de las exposiciones internacionales de 1950 a 1970, museografías que construyeron la identidad de México. Estructuradas durante el periodo de entre las dos guerras mundiales del siglo XX y la Guerra Fría, estas museografías eran muy parecidas a las utilizadas por Alfred Barr[4] y Frederick J. Kiesler[5], entre otros historiadores, arquitectos y museógrafos de los Estados Unidos. En ellas se pretendía no hacer evidente una tendencia política y mucho menos convertirse en un instrumento de propaganda, dado que se buscaba dejar hablar al arte por el arte. Sin embargo, esto no se cumplía totalmente, al menos en el caso de Gamboa, cuyas decisiones sí estaban basadas en la crítica de arte y de sus propias muestras ya que fue introduciendo a aquellos artistas que internacionalmente eran relevantes y quitando a los que eran criticados por sus temáticas, además al tratarse casi siempre de exposiciones internacionales que daban identidad a nuestro país, tenían un alto contenido político y oficialista. Su museografía daba la impresión de una continuidad estética del pasado prehispánico con el arte presente, primero exhibiendo la obra de los denominados "Tres grandes" del muralismo mexicano: Orozco, Rivera y Siqueiros, después integrando al "cuarto disidente" Tamayo y ya en los años setenta, colocando a lo que en México se ha denominado "La generación de la ruptura",[6] colocando a México nuevamente en las tendencias del arte internacional al dejar atrás las obras que desde 1958 eran denominadas como "realismo socialista" (Briuolo Destéstefano, 2009).

En sus textos Lacouture parece siempre preocupado por la representación y la comunicación que los objetos pueden tener con quien los observa. Buscaba conservar la historicidad del objeto y crear espacios para preservar la memoria del propio devenir museístico, la profesionalización de sus equipos y la escritura de una historia de la museología en curso, formando espacios para su difusión donde se

---

[4] Alfred Barr (Detroit 1902-Connecticut 1981) fue un historiador del arte que ocupó el cargo de director del Museo de Arte Moderno (MOMA) de Nueva York de 1929 a 1943. Escribió un sinfín de publicaciones en las que aborda temas como la censura en el arte, los argumentos del nacionalismo e internacionalismo en el arte, el arte por el arte o el arte al servicio de una causa, modernismo y posmodernismo o antimodernismo en el arte y la arquitectura, formalismo y antiformalismo en la crítica de arte y la historia, etc. (Barr, 1986, pág. 364)

[5] Frederick J. Kiesler (Czernowitz 1890-Nueva York 1965) fue un diseñador, arquitecto y escritor que llega a Estados Unidos como parte de un grupo de surrealistas que emigraron a ese país (Foundation, A. F., 2006).

[6] Véase mi tesis de maestría en Museología México en *dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*" (2012) o el capítulo escrito sobre ella en *Actas del XXIII ICOFOM LAM Panamá 2015: diversidades y confluencias en el pensamiento museológico latinoamericano* (2017).

escuchará en especial la voz de Latinoamérica, como fue la *Gaceta de Museos* del INAH, que aún se publica hoy en día.

Este museólogo participa el 18 de octubre de 1984 en la redacción del documento conocido como la "Declaratoria de Oaxtepec", que en uno de sus apartados establece: "La participación comunitaria evita las dificultades de comunicación, características del monólogo museográfico emprendido por el especialista, y recoge las tradiciones y la memoria colectiva, ubicándolas al lado del conocimiento científico" (ICOM, 1984).

Como podemos ver, este texto está ampliamente relacionado con el texto citado al principio de este ensayo, la característica del monólogo, en el que sólo habla una persona, era algo que Lacouture y sus contemporáneos declaraban que el museo debía de eliminar; por ello siempre abogó porque en el museo se colocaran cédulas explicativas de los objetos, ya que creía que no era suficiente presentar un objeto por su belleza en el museo, reforzando su idea al utilizar el concepto de "poder" Michel Foucault para estudiar al museo mexicano. De Foucault toma esta cita: "Y si señalar los núcleos [de poder], denunciarlos, hablando de ellos públicamente, es una lucha, no es porque nadie hubiera tenido aún conciencia de ello; es que tomar la palabra sobre el asunto..., nombrar, decir quién hizo qué, señalar el blanco, es una primera disuasión del poder, es un primer paso para otras luchas contra el poder" (Foucault, 1972). Para Lacouture, "el museo justamente maneja signos y sistemas de signos, pero no lingüísticos sino metalingüísticos. Dentro de estos últimos heredamos repertorios completos que manejarnos a diario con los objetos museográficos mismos, con que nos comunicamos" (Lacouture, 1996, pág. 20).

De esa manera, el museo debía concebirse como "un verdadero centro de comunicación mediante colecciones y objetos, que dialoga con el público para conocer sus opiniones y receptividad, su asimilación al mensaje de la institución" (Lacouture, 1996, pág. 26). Será precisamente en este orden de ideas, en este texto denominado "La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio", donde por primera vez utilice el concepto del "museo dialogal". A Felipe Lacouture le interesaba la semiótica y la semiología, buscaba esquemas que ayudaran al museo a establecer un diálogo al interior (con la gente que labora en él) y al exterior (con su público). A continuación presento el cuadro elaborado por él mismo en el que menciona dos niveles de acción en el museo: el nivel taxonómico y el nivel operativo.

Cuadro 2: *La práctica del museo. Interdisciplinariedad (1996, pág. 17)*

NIVEL TAXONÓMICO	NIVEL OPERATIVO
Ciencias de la naturaleza Litosfera • Cosmología • Geología • Biología Biósfera + Botánica + Zoología Enlace • Ecología **Ciencias del hombre** Noósfera[7] • Paleontología • Arqueología • Etnografía • Historia Social • Tecnología • Arte (Historia y experimentación) • Ciencia • Religión • Pensamiento	**Museo interno** Investigación-Recolección Catalogación-Documentación Conservación- Restauración **Museo Público** Exhibición-Explicación (interpretación) **Museo Social** Educación- Difusión Evaluación-Comunicación Retroacción

Como se puede observar, Lacouture define al museo operativo siguiendo las características del esquema básico de la comunicación creado por Harold Lasswell en 1948, con el nombre de modelo las 5 doble u: *"Who (says) What (to) Whom (in) Which Channel (with) What Effect"*, es decir, quién (dice) qué a quién (por) qué canal (con) qué efecto (Wenxiu, 2015). Su versión simplificada es el Emisor — Receptor — Mensaje — Retroalimentación. El museo interno es espacio de investigación; por otro lado, el Museo público, de presentación e interpretación; y el Museo social, de retroacción. Lacouture esperaba claramente la participación del espectador, como lo define en la *Gaceta de Museos* número 16 del año 1999, en la que refiere los primeros consensos que los museólogos latinoamericanos alcanzaron para referir la relación del patrimonio con las comunidades y la sociedad civil, hablando de esta última como cogestora del patrimonio objetual y museográfico al identificarlo y seleccionarlo.

Y es en este texto donde define al museo dialogal como un espacio con una visión "libertaria y razonable, a fin de no incurrir en arbitrariedades desconociendo y desclasificando realidades" (1999, pág. 13). En este

[7] Término usado por Pierre Teilhard de Chardin, geólogo, antropólogo y teólogo católico jesuítico y el geoquímico Vladimir Vernadsky, proviene del griego *nous* (mente) y *sphaira* (esfera).

sentido muestra su preocupación por la historicidad del otro, para luego decir que este espacio considera los "bienes culturales únicamente como símbolos de conceptos más profundos, todos respetables, que las comunidades latinoamericanas diversas, pueden tener a propósito de su realidad natural, cultural y social, en su propia circunstancia histórica" (pág. 13).

En este sentido el concepto de Lacouture se alinea a la visión de patrimonio de otro teórico latinoamericano, Néstor García Canclini, quien dice que

> *el patrimonio cultural —es decir, lo que un conjunto social estima como cultura propia, que sustenta su identidad y lo diferencia de otros grupos— no abarca sólo los monumentos históricos, el diseño urbanístico u otros bienes físicos; también la experiencia vivida se condensa en lenguajes, conocimientos, tradiciones inmateriales, modos de usar los bienes y los espacios físicos. Sin embargo, la casi totalidad de los estudios y las acciones destinados a conocer, preservar y difundir el patrimonio cultural siguen ocupándose de los bienes monumentales (pirámides, sitios históricos, museos) (1997, pág. 63).*

La participación comunitaria y de los propios trabajadores de museos, formará parte importante de esta definición específica

Conclusiones. El museo dialogal y su relación con las teorías museológicas

La Nueva Museología se desarrolló entre las décadas de 1960 y 1980 al definir el rol social del museo, parte de la creación de los ecomuseos, donde se cambia el trinomio que los concibe edificio, colección y público, por territorio, patrimonio y comunidad. Con ella surgen los museos de vecindad o de barrio, los museos comunitarios y los museos integrales que comenzaron a enfatizar el desarrollo local de las comunidades (Fernández L. A., 1999) . El trabajo de Felipe Lacouture podría ceñirse a esta definición de museo, ya que considera a su entorno e integra a sus trabajadores en su desarrollo y conceptualización. Sin embargo, un "museo dialogal" puede ir más allá, ya que un diálogo implica la participación de los diversos actores que lo llevan a cabo, en él todos los interesados tienen el mismo nivel de importancia porque implica a dos o más personas que alternativamente manifiestan sus ideas o afectos (RAE, 2019). Puede relacionarse también con la teoría crítica[8], ya que al hablar

[8] Si hablamos desde la teoría crítica que analiza detalladamente los orígenes de las teorías en los procesos sociales, sin aceptarlas de inmediato como hacían los empiristas y positivistas, ya que ello sería aceptar implícitamente procesos y condiciones de los que el hombre ha de emanciparse. Afirmaba que las ciencias no están libres de valores, sino que conllevan supuestos implícitos cuya condición de valor está oculta por su evidente obviedad. Estos juicios de valor, como la conveniencia de dominar la naturaleza mediante la tecnología, deben "desenmascararse"y exponerse a la crítica. Según Adorno, la sociedad industrializada presenta una estructura que niega al pensamiento su tarea más genuina: la tarea crítica. En esta situación, la filosofía se hace cada vez más necesaria,

de la retroalimentación, a partir del esquema de la comunicación, implica evaluación y cambios, por lo que podría también ceñirse a la museología crítica, que surge de manera posterior y tiene como objetivo, tal y como su nombre lo dice, la crítica y en este caso la crítica al museo, pero siempre con la idea de que sea un espacio social y democrático, buscando en él mejoras (Lorente&Almazán, 2003). La definición que Lacouture construyó desde Latinoamérica agrega a este sentido social el componente libertario y con ello se coloca entre los objetivos actuales que persigue el museo decolonial y su propósito de cambiar esta institución y convertirla en un lugar de denuncia, un espacio en el que se visibilizan las historias de los otros ignorados por las curadurías hegemónicas que reinaron durante los crecientes nacionalismos, colocando el concepto de este autor en un foco de actualidad. Por ello resulta relevante citar e investigar sus textos para que entre los noveles museólogos puedan seguir enriqueciendo esta ciencia.

Referências

Cameron, D. (1992). Problèmes de langage en interprétation muséale. En D. e. al, *Vagues. Une anthologie de la nouvelle muséologie* (Vol. 1, pág. 530). Lyon, Francia : Éditions W, M.N.E.S.

Barr, A. (1986). *La definición de arte moderno.* Madrid, España: Alianza Forma.

Benjamin, W. (1967). *Valéry Proust Museum.* Prims.

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.

Briuolo Destéstefano, D. (12 de julio-diciembre de 2009). *Guerra Fría en Bruselas: México en la Exposición Universal de 1958* . (Cenidiap) Recuperado el 06 de 2010, de Revista Discurso Visual : http://discursovisual.cenart.gob. mx/dvweb13/agora/agodiana.html

Fernández, L. A. (1999). *Nueva museología. Planteamientos y retos para el futuro.* Madrid: Alianza.

Fernández, M. A. (1987). *Historia de los museos de México*. México.

como pensamiento crítico para disipar la apariencia de libertad, mostrar la cosificación reinante y crear una conciencia progresiva (Frankfurt, 2004).

Foucault, M. (1972). *Microfísica del Poder. Un diálogo sobre el poder y otras conversaciones*, 77-86. (G. Deleuze, Entrevistador) L'Arc, No 49.

Foundation, A. F. (2006). *Austrian Frederick and Lillian Kiesler Private Foundation*. Acesso em 09 de 2011, disponível em Biography: http://www.kiesler.org/cms/index.php?idcatside=5&lang=3

Frankfurt, E. d. (2004). *Boulesis*. Acesso em 07 de 2012, disponível em http://www.boulesis.com/especial/escueladefrank

Galindo, S. (2012*). México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970*. México , México : ENCRyM- INAH.

Galindo, S. (2017). México en dos exposiciones internacionales: París 1952 y Osaka 1970. Em O. Nazor, *Actas del XXIII ICOFOM LAM Panamá 2015 : diversidades y confluencias en el pensamiento museológico latinoamericano* (pp. 104-126). Avellaneda : Undav Ediciones .

García Canclini, N. (1997). El patrimonio cultural de México y la construcción imaginaria de lo nacional. Em E. Florescano, *El Patrimonio Nacional de México* (pp. 57-84). México: Fondo de Cultura Económica- CONACULTA .

ICOM. (1984). *DECLARATORIA DE OAXTEPEC - 1984 ECOMUSEOS: TERRITORIO – PATRIMONIO –COMUNIDAD.* Oaxtepec, Morelos : ICOM.

Lacouture Fornelli, F. (1994). Museo, Política y Desarrollo en visión retrospectiva y presente: México y América Latina. Em *Antología del Cuarto Curso Interamericano de Capacitación Museográfica.* México : ENCRyM- INAH.

Lacouture, F. (mayo-agosto de 1996). La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio. *Cuiculco. Revista de la Escuela Nacional de Antropología e Historia, 3*(7), 11-30.

Lacouture, F. (Mayo-agosto de 1996). La museología y la práctica del museo. Áreas de estudio. *Cuicuilco, 3*(7), 11-30.

Lacouture, F. (1999). Bienes culturales latinoamericanos. Identificación conceptual y operación en su circunstancia. *Gaceta de Museos*(16), 9-13.

Lacouture, F. (2002). Museos, sociedad y poder. *Gaceta de Museos* .

Lorente&Almazán. (2003). *Museología crítica y arte contemporáneo.* Zaragoza, España: Prensas Universitarias de Zaragoza .

Molina, C. (2007). *Curatorial Practice in Mexico (1822,1964).* Essex : Departament of Art, History and Theory .

MPBA. (2016). *Museo del Palacio de Bellas Artes*. Acesso em 07 de 2018, disponível em Secretaria de Cultura: http://museopalaciodebellasartes.gob.mx

RAE. (19 de 01 de 2019). *Diccionario de la Real Academia de la Lengua Española*. Fonte: Asociación de Academias de la Lengua Española: https://dle.rae.es/?id=DetWqMJ

Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones, 4*.

Verón, E. (Noviembre de 1992). Le plus vieux média du monde. *MSCOPE*(3), 32-37.

Walsh, K. (1992). *The representation of the past. Museums and heritage in the post-modern world.* Londres : Routledge.

Wenxiu, P. (Septiembre de 2015). Analysis of New Media Communication Based on Lasswell's "5W" Model. *Journal of Educational and Social Research, 5*(3), 245-250. Fonte: http://www.mcser.org/journal/index.php/jesr/article/viewFile/7723/7404

MESA: Museología y Enfoques Críticos /

MESA: Museologia e Enfoques Críticos

Coordinación / Coordenação: Lucía Astudillo y Ana Burró

Relatoría: Luciana Menezes de Carvalho y Eva Beatriz Guelbert de Rosenthal

Síntesis:

Mesa 2 "museología y enfoques críticos", celebrado el 09 de noviembre de 2018, tenía obras que convergieron, desde diferentes puntos de vista y estudios de casos particulares, en análisis críticos sobre las narrativas expositivas y museísticas, uniendo la teoría de la Museología y la praxis.

Los análisis presentados a través del trabajo de dicha mesa señalaron:

- La importancia de presentar diferentes puntos de vista sobre el mismo tema, dejando al visitante, que no es y nunca fue pasivo pero si activo, decidiendo por sus propios medios que narrativa elegir;
- La importancia, también, de distintas miradas y trabajos interdisciplinares en el desarrollo de las exposiciones y otras actividades museísticas;
- La necesidad de amplios espacios para albergar las diferentes colecciones de importancia patrimonial;
- El compromiso con la contemporaneidad, con las personas y las comunidades, que es un compromiso con la inclusión y la diversidad;
- La constante necesidad de reparar, a través de las exposiciones, las ausencias de los diferentes grupos sociales no sólo en las exposiciones sobre ellas sino en la presencia de estos grupos en lo museal, en las más diversas instituciones museísticas. En este proceso, el presente debe ser considerado en continuidad con el pasado (por ejemplo, en el caso de grupos indígenas y negros esclavizados);
- La necesidad de buscar estrategias acorde a los diferentes nichos de población tomando en cuenta sus necesidades;
- La necesidad de conectar museos entre sí y más allá de sí mismos en lo social; crear redes de intercambio y comunicación para

conseguir acciones mancomunadas que beneficien a la comunidad museal, investigadores y usuarios;

- La importancia de cursos específicos de Museología para fomentar el pensamiento crítico en las acciones museísticas;
- Que el pensamiento Latinoamericano con enfoque crítico y constructivo ha generado aportes sustanciales que favorecen la labor museística y la formación profesional en las distintas áreas de trabajo en museos;
- Que las propuestas innovadoras tienden a utilizar las tecnologías digitales y los medios sociales como instrumentos para trabajar mancomunadamente, investigar, educar, rescatar y difundir.

Síntese:

A **mesa 2 "Museologia e enfoques críticos"**, ocorrida no dia 09 de novembro de 2018, teve trabalhos que convergiram, desde pontos de vista distintos e estudos de caso particulares, em análises críticas sobre narrativas expositivas e museais, unindo teoria museológica e práxis.

As análises apresentadas por meio dos trabalhos da mesa apontaram:

- A importância de apresentar diferentes pontos de vista sobre o mesmo tema, deixando o visitante, que não é e nunca foi passivo porém ativo, decidir por seus próprios meios qual narrativa escolher;
- A importância, também, de diferentes olhares e trabalhos interdisciplinares no desenvolvimento de exposições e demais ações museais;
- A necessidade de espaços amplos para abrigar as diferentes coleções e patrimônios;
- O compromisso com o contemporâneo, com as pessoas e comunidades, isto é, um compromisso com a inclusão e com a diversidade;
- A necessidade constante de reparar, por meio das exposições, as ausências dos diferentes grupos do social não apenas nas exposições sobre eles mas na presença desses grupos no fazer museal, nas mais distintas instituições museais. Nesse processo, o presente deve ser considerado em continuidade com o passado (como, por exemplo, no caso dos grupos indígenas e dos negros escravizados);
- A necessidade de buscar estratégias de acordo com os diferentes nichos da população, tomando em conta suas necessidades;
- A necessidade de conexão dos museus entre si e para além de si no social, criando redes de intercâmbio e comunicação para conseguir ações em parceria que beneficiam a comunidade museal, investigadores e usuários;

- A importância de cursos específicos de Museologia para fomentar o pensamento crítico das ações museais;
- Que o pensamento latino-americano, com enfoque crítico e construtivo, tem gerado aportes substanciais que favorecem o trabalho museal e a formação profissional nas distintas áreas de atuação em museus;
- Que as propostas inovadoras tendem a utilizar as tecnologias digitais e os meios sociais como instrumentos para trabalhar em parcerias, investigar, educar, resgatar e difundir.

La Mercantilización de los Museos tras la búsqueda de la Hiperconectividad

Lic. Virginia González

Museo Histórico Sarmiento

virginiafernandagonzalez@gmail.com

Resumen

La hiperconectividad en los museos trae aparejada situaciones positivas y negativas, que deben ser tenidas en cuenta para no perder de vista la principal función del museo, su objetivo social con base en la objetualidad. La mercantilización es una de las consecuencias que devienen de esta búsqueda.

A hiperconectividade nos museus traz situações positivas e negativas, que devem ser levadas em conta para não perder de vista a principal função do museu, seu objetivo social baseado na objetividade. A mercantilização é uma das consequências que resultam dessa busca.

Hyperconnectivity in museums brings with it positive and negative situations, which must be taken into account so as not to lose sight of the main function of the museum, its social objective based on objectivity. The commodification is one of the consequences that result from this search.

Introducción

El objetivo de análisis del presente texto busca que se reflexione sobre el uso de las nuevas tecnologías en los espacios museales, ya que debemos ser conscientes de que para utilizarlas deben previamente llevarse a cabo estudios respecto de las implicancias de su uso, del impacto e influencia en la percepción de los objetos y finalmente la mercantilización.

Desde hace ya más de una década es difícil poder pensar un museo sin tener en cuenta todas las conexiones que en su escenario se establecen. Si pensamos en cada una de sus dimensiones, surge en primera instancia, que son parte inseparable de sus comunidades locales y su entorno cultural y natural.

Boar plantea que las TICs son la preparación, recolección, transporte, consulta, almacenamiento, acceso, presentación y transformación de la información en todas sus formas (vos, gráficos, video, texto e imágenes). Ahora bien, esa información puede ser transferida tanto entre seres humanos solamente o con interacción de máquinas, pero a su vez la gerencia de tecnología de información y comunicación, es la que asegura la apropiada selección, instalación, administración, operación y

mantenimiento de los activos de tecnología de información, de forma consistente con los objetivos organizacionales[1]. En este sentido, las TICs acaparan el poder a nivel mundial debido a su versatilidad, donde, en los últimos años, se han transformado en una herramienta para la promoción y la difusión de los museos, además de permitir que estos se abran a la participación e interacción con los visitantes. Pero estas instituciones deben tener en cuenta que se ha producido un cambio de paradigma en la construcción y transmisión del conocimiento, que ha modificado los modos de recepción del mensaje. Lo cierto es que a partir de las TICs, al posibilitar el enriquecimiento de la experiencia expositiva y trasvasar del espacio museal al espacio virtual, es necesario una adaptación de los conceptos desarrollados.

Ahora bien, somos conscientes de que la tecnología permite a los museos llegar más allá de su audiencia física habitual y encontrar nuevos públicos con la incorporación de enfoques diferentes respecto a sus colecciones: nos estamos refiriendo a la digitalización de las colecciones, la fuerte actividad en el ecosistema digital, la incorporación de elementos de interactividad en las exposiciones, ya sea con juegos donde el visitante debe participar o mediante podcast, códigos QR, hashtags, arrobaciones, etc. y todas aquellas actividades imbuidas de digitalidad.

Modos de aprendizaje

Respecto del aprendizaje en los espacios museales, nos interesa trabajar con los autores Cope y Kalantzis, quienes exponen que en los últimos tiempos, desde la teoría conectivista se ha explicado cómo se da el aprendizaje en los entornos mediados por la tecnología, uno de los grandes desafíos del siglo XXI es enseñar, por la velocidad en que se dan los cambios, en el pasado los maestros enseñaban a los alumnos a transitar un mundo muy similar al de ellos, hoy en cambio, generalmente los docentes no llegan a adaptarse a los cambios, mientras que los alumnos se hallan más versátiles y abiertos a aceptarlos, por ello el aprendizaje colaborativo toma mayor relevancia, cosa que han expuesto los autores Johnson y Hulubec, quienes explican que se reemplaza la estructura basada en la competitividad y producción, por una estructura que toma como base el trabajo en equipo y el alto desempeño[2]. A partir de este tipo de aprendizaje, el maestro pasa a ser quien organiza y vehiculiza el trabajo en equipo, más que aquel que ocupa una posición jerárquica en la cadena de transmisión de conocimiento. Algo similar sucede en los museos, quienes en esta búsqueda y adaptación, deben dejar de pensar en ser dictatoriales en cuanto a los procesos de enseñanza y pasar a ser mucho más cooperativos en el intercambio en el traspaso del conocimiento. En este sentido, las TICs, están destinadas a ocupar un papel fundamental, en

[1] BOAR, C. (1994). *Las nuevas tecnologías. Una visión de conjunto.*Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica. p. 15.

[2] David Johnson, Roger Johnson, Edythe Holubec (1999). *El aprendizaje cooperativo en el aula,* Buenos Aires: Talleres Gráficos Adversa. p. 4.

tanto permiten la diversificación del mensaje museológico, considerando a partir de su aplicación, las necesidades y exigencias de los visitantes.

Por otra parte Siemens afirma que es necesario establecer ecosistemas de aprendizaje, en el sentido de organismos vivos, donde el museo debe ser una parte esencial. Ésta ecología del conocimiento, por tanto se centra en las personas, no ya en las instituciones, lo que implica, por un lado la comprensión de los intercambios de conocimientos y por otro las relaciones basadas en dichos intercambios y cómo ese conocimiento influye en esos intercambios, es decir una red activa y viva, posibilita esencialmente la hiperconectividad, activando lo multisensorial, desde el planteo que hace Howard Gradner y las inteligencias múltiples, "la creación de un producto cultural es crucial en funciones como la adquisición y transmisión de conocimiento"[3]. Por otra parte es imprescindible que esas inteligencias puedan codificarse en un sistema simbólico, "un sistema de significado producto de la cultura, que capture y transmita formas importantes de comunicación"[4]. Por tanto esto posibilita, que la ecología del conocimiento se nutra de la diversidad de saberes. Finalmente, tal diversidad se fundamenta en la competencia cooperativa, esto es: colaborar con centros de conocimiento diversos, a la vez de competir con ellos[5].

Ahora bien, el incorporar esta tecnología al museo, permite que los visitantes accedan a una información predeterminada y estructurada que se asocia a los modos expositivos tradicionales (piezas, paneles, etc) pero ahora en un formato digital, que sustituye a lo analógico, pero implementándose de manera distinta, ya que se incluye la interacción y personalización del visitante activamente, quienes a su vez modifican los modos de transmitir, logrando así una comunicación metamórfica.

TICs y sus usos

Las TICS, son tanto un producto como una característica de la posmodernidad, esto significa que los visitantes de los museos actuales no solo conocen la tecnología, sino que además ésta los atraviesa en todos los aspectos de su vida, solo una pequeña parte (sobre todo la comunidad de adultos mayores) se encuentra menos afectada por estos trasvasamientos. Por tanto la multiactividad en simultáneo, la no concentración por períodos largos de tiempo y la actividad atomizada son características y consecuencias ineludibles de este proceso.

Pero aquí se nos presenta un problema, ya que las propuestas que se han desarrollado en este sentido en diversos museos, se basan fundamentalmente en la incorporación de dispositivos sin reflexionar sobre esta característica de las generaciones tecnológicas, y las ventajas e inconvenientes que traen aparejados el uso de las tecnologías. Según los

[3] Howard Gradner (1983). Inteligencias múltiples, la teoría en la práctica, Barcelona: Paidós. p. 4.
[4] Íbidem.
[5] George Siemens (2006). Conociendo el conocimiento, Nodos Ele Editorial. p. X.

museos visitados en Buenos Aires, Argentina, la mayoría de los que se hayan situados en la Capital del país, implementan de forma irreflexiva las TICs, sin plantear cuales son los pro y contras de su utilización, y cuales son los objetivos que se pretenden alcanzar con su uso. El problema de este método de implementación, es que, en muchas ocasiones condicionan el tipo de proyecto que se le ofrece a los visitantes, cuando en realidad tendría que ser justamente en sentido opuesto. Esto nos lleva a plantearnos: ¿cuál es objetivo que maneja las políticas museísticas, el social- objetual o el de las TICs? (ASENSIO, Mikel. Asenjo, Elena, 2010). Si la respuesta es este último, la institución museal está en un problema existencial, desde la perspectiva de cuál es realmente el motor que moviliza a este tipo de instituciones.

Lo cierto es que desde hace más de 10 años que las TICs, han invadido el ámbito museológico, definiendo sobre todo a la museografía que trabaja hoy imbuida por la didáctica. Las exposiciones son la acción principal de difusión de los museos y la aparición de las TICs en el mundo del patrimonio ha posibilitado una ampliación de la dimensión comunicativa y narrativa y por tanto una nueva manera de generar discurso expositivo, plagados de diversas posibilidades y abierto a la experimentación, uno de los grandes desafíos en este sentido ha sido la incorporación del concepto de interactividad, donde los visitantes participan y modifican el discurso planteado a través de sus experiencias, contrapuesto a la concepción tradicional autoritaria, donde el visitante solo tenía un rol contemplativo.

Pero consideremos en todo caso, que las tecnologías son herramientas y vehículos diseñados para determinados fines, los cuales a su vez están todo el tiempo modificándose y ampliando sus posibilidades de interpretación, porque son parte de una realidad mutante y adaptable a las necesidades, centrándolo claro está en la realidad museal (FONTAL, Olaia, 2004). Entonces la implementación de por ejemplo diversas realidades virtuales posibilita esa ampliación de interpretación; hiperrealidades, donde el mundo real se presenta con una alta complejidad y detalle de realidades, tanto existentes como ya extinguidas; o por otro lado realidades selectivas, las cuales son simplificadas y combinadas con otros espacios y finalmente las abstracciones, entornos imaginarios que tienen elementos reales, estos es espacios virtuales abiertos a la interpretación.

Pero el problema se plantea cuando estas tecnologías son utilizadas de forma accesoria, sin considerar las elecciones y posibilidades comunicacionales y de sentido que pueden generar, por lo que aún estando presentes no desarrollan su amplio potencial, lo que nos lleva a una museología de formas, no de contenidos (FONTAL, Olaia, 2004), de la superficialidad, y la espectacularización, que es el reflejo del trabajo compartimentado de los profesionales que integran los distintos departamentos de trabajo, donde el gran problema está en que no se trabaja en equipo, interrelacionando experiencias y saberes para enriquecer el planteamiento de los objetivos, sino por el contrario se lo hace de manera escindida y sectorial.

Por el contrario, cuando las TICs, son empleadas explotando su mayor potencial, se vuelven agentes dinamizadores, un ejemplo podemos encontrarlo en el Museo Histórico Sarmiento de Buenos Aires, mediante el cual se desarrolla un trabajo previo con las escuelas a través de la web, y luego se completa con una visita que se genera a partir de los conceptos trabajados en la virtualidad, lo que finalmente permite un trabajo integral explotando así las ya mencionadas múltiples inteligencias.

La objetualidad

Aunque actualmente casi la totalidad de las conexiones, se deben a la tecnología, en los espacios museales es indispensable trabajarlo desde la objetualidad y cual es la idea que cada uno de esos objetos conlleva debe ser trabajada exhaustivamente, para no perder de vista de este modo la esencia del museo, el cual a través de su rol social justifica la existencia de las colecciones. Podemos asegurar que los objetos en un museo son auténticos, reales, palpables, dispuestos mediante un discurso determinado en un contexto dado, el cual posibilita el ejercicio de la memoria y de la identificación, ya sea por similitud u oposición. Es por ello que el sistema de los objetos de Baudrillard se vuelve trascendental para este análisis, en el sentido en que "los múltiples objetos están, en general, aislados en su función, es el hombre el que garantiza, en la medida de sus necesidades, su coexistencia en un contexto funcional: multiplicidad de funciones parciales, a veces indiferentes o antagónicas[6]". Entonces los objetos musealizados son portadores de un significado cultural, histórico o estético, donde el concepto de *habitus* planteado por Bourdieu toma particular relevancia "como sistema de disposiciones adquiridas por medio del aprendizaje"[7], ya que estamos refiriéndonos justamente a un sistema de esquemas generadores dentro de un campo. Es más: un objeto, considerándolo desde el punto de vista artístico de Jean Baudrillard, "nunca es el reflejo mecánico de las condiciones positivas o negativas del mundo: es su ilusión exacerbada su reflejo hiperbólico"[8], por ello el objeto musealizado no es un reflejo automático de su procesos de construcción, sino por el contrario un reflejo del mundo que representa, y al referirnos a mundo hablamos de la musealización, además el objeto "abunda en el sentido de la abstracción formal y fetichizada de la mercancía, una suerte de valor de cambio feérico"[9], entonces estos testimonios materiales, son sin dudas un objeto fetichizado, que contiene un valor "fantástico".

Ahora, no todos los objetos que rodean nuestra cotidianeidad son relevantes para ser parte de un museo, para ello debe tener determinadas características de relevancia, ya sean culturales, técnicas etc.

Es cierto que todos estos usos y tecnologías son intentos de los museos para seguir siendo relevantes en la sociedad, los museos dirigen

---

[6] Jean Baudrillard (1968). *El sistema de los objetos,* París: Editions Gallimard. p. 6.
[7] Pierre Bourdieu (1990). *Sociología y Cultura*, México DF: Grijalbo. p. 157.
[8] Jean Baudrillard (2006). *El complot del arte ilusión y desilusión estéticas,* Buenos Aires: Amorrortu Ediciones. p. 18.
[9] *Ídem, p. 20.*

ahora su atención a una comunidad virtualizada, no física, que excede los límites del espacio concreto, y muchas veces en esa búsqueda, la materialidad queda relegada y en algunos casos comprometida. El resultado es que, a lo largo de estos últimos años, hemos sido testigos del nacimiento de innumerables proyectos cuyo objetivo principal es captar la mayor cantidad de "seguidores" posible, donde la hiperconectividad sea la prioridad. Esto es un arma de doble filo, si bien queremos seguir vigentes como museo, trabajar en redes, generar sensibilización, no debemos olvidarnos de nuestra función como museo.

Mercantilización

Hoy por hoy, todo quehacer humano es considerado cultura, pero la sociedad posmoderna ha demostrado una gran capacidad de convertir toda cultura en mercancía, un objeto con un precio que se sujeta a las leyes de la oferta y la demanda, es decir, a las fuerzas del mercado. Desde esa perspectiva, son entonces mercancías: los objetos subastados o tasados al momento de contratar un seguro para movilizar un objeto. Teniendo esto presente y sabiendo que los museos son parte relevante de las industrias turísticas, en el desarrollo de la economía local, la competencia del tiempo libre de los potenciales públicos, debemos enfocarnos en construir estrategias tanto de comunicación como de marketing que permitan a los museos ser parte activa de la agenda cultural de las comunidades. Ahora bien, en esta búsqueda muchas veces se cruzan ciertos límites, por lo que es indispensable tener claro cuál es la razón de ser del museo, para que en esta vorágine de la mercantilización, no cometamos errores que pueden destruir la materialidad de la cual tanto cuidamos. En referencia a esto, Lash y Urry postulan que una condición justamente de la posmodernidad es el tránsito de elementos estéticos en la vida cotidiana, como el ejercicio del ocio y su análisis desde la subjetividad de los agentes económicos. Es por ello que el concepto de "acumulación reflexiva", postulada por los autores, nos resulta altamente pertinente, ya que buscan captar el contenido cultural de los procesos económicos y la capacidad cada vez mayor de la sociedad de acumular conocimiento y aplicarlo a las actividades diarias, mediante el proceso denominado por ellos como informalismo.

La cara positiva de esta hiperconectividad, son proyectos comunes organizados por los museos con la colaboración de diversos grupos de la comunidad local, como minorías, pueblos originarios e instituciones locales. Para que estos nuevos públicos se impliquen y fortalezcan esas conexiones, los museos deben encontrar nuevas maneras de interpretar y presentar sus colecciones. El objetivo de muchos de los enfoques actuales orientados a captar visitantes es producir experiencias inmersivas, donde se trabajan desde TICs, técnicas de gamificación, ideas creativas e innovadoras, juegos digitales, cada una de las cuales han demostrado ser ampliamente exitosas en otros espacios de las industrias culturales.

En otro orden de cosas, los casos particulares de los productos vendidos en las tiendas de los museos, son un excelente ejemplo de

mercantilización, ya que el visitante no solo busca tener “la foto”, para colgar en sus redes, sino además el producto fetichizado de esa visita, ha llegado tan lejos este sentido, que incluso las tiendas de los museos hoy hacen ventas online, la mercancía denominada cómo Museum Label (ML), marca un concepto de venta, altamente trabajado que se está extendiendo a nivel mundial.

Ahora bien, aquí se nos plantea un interrogante, ¿existe un proceso de transformación de los objetos musealizados en “mercancías” exhibidas?, si así fuera, esto muestra de manera clara cuál es el cambio en este proceso de mercantilización.

Si lo planteamos desde la espectacularización que viven hoy los museos y esta necesidad constante de estar vigentes en el ecosistema digital, de subir cifras de visitantes y seguidores, debemos decir que si, existe una traspolación de los objetos de elementos de culto a mercancía, en el sentido que plantea Jean Baudrillard cuando explica que el objeto “Derivado de función”, sugiere que el objeto se consuma en su relación exacta con el mundo real y con las necesidades del hombre”[10], entonces desde esta perspectiva, el objeto toma sentido a partir de las redes o los ya mencionados ecosistemas de relación que se establecen en torno a él.

Es por tal motivo que no debemos perder de vista nuestro sentido como entidades al servicio de la sociedad y su desarrollo, no perdernos en las banalidades cotidianas impuestas por esta vorágine que impera en las lógicas digitales. Además no debemos dejar de tener presente que la espectacularización y mercantilización de los museos, está estrechamente ligada al discurso de la memoria, cosa que expone justamente Stuart Ewen, en concordancia con la estilización del mercado, mediante la relación que se establece entre la imagen y la memoria, donde propone que esa estilización está al servicio de un análisis práctico del moderno sistema de los medios, describiendo las vías específicas mediante las cuales imágenes y convenciones narrativas funcionan respecto de una determinada audiencia y cómo pueden ser usadas. Frente a este planteamiento, es central asumir que las imágenes y la visualización en general son el salvoconducto más efectivo para llegar a la vida íntima de las personas. Las imágenes siempre han sido la manera más efectiva de transportar una idea, mientras que las palabras ocupan un lugar subordinado trayendo las imágenes a la memoria[11].

Conclusiones

No está aquí en discusión el uso o no de las TICs, sino por el contrario el buen uso de las mismas, no debemos dejarnos obnubilar por su atractivo y versatilidad, sino por el contrario debemos racionalizar, proyectar y considerar los aspectos tanto positivos como negativos de su

[10] Jean Baudrillard (1968). *El sistema de los objetos,* París: Editions Gallimard. p. 71.
[11] EWEN, Stuart(1997). *Ingenieros en la sombra: biografía de una idea.* Pensar la Publicidad, vol 1 N° 2. p. 78.

uso, para de este modo poder explotar al máximo sus capacidades y que sean beneficiosas para nuestras instituciones culturales.

Es importante poder emplear métodos de comunicación apropiados para establecer canales fluidos en esa comunicación entre el visitante y las colecciones del museo, sobretodo considerando a los nativos digitales como eje fundamental de esta dinámica, es a partir de allí que el desarrollo tecnológico posibilita un mejoramiento de la oferta cultural dada por la institución. El museo debe ser consciente de que la vida está trasvasada digitalmente, entonces pensar discursos museísticos es pensarlos integradamente con las TICs, siempre y cuando se vean todas las perspectivas incluidas de las cuales hemos hablado a lo largo del presente texto, como la importancia de la objetualidad en el discurso museológico, el respeto a las colecciones, la incorporación de las inteligencias múltiples, considerando desde esta perspectiva que las TICs, no son un elemento accesorio en el discurso planteado, sino por el contrario son parte de él.

Es por ello que sostenemos que lo más importante que debemos tener presente es cuál es nuestro sentido como entidades culturales, custodios de memoralidad material. Aunque debemos estar presentes en los procesos digitales y cambios de paradigma, nuestra esencia debe seguir intacta. Debemos además, continuar batallando contra personas ajenas a nuestras disciplinas que se proponen importar lógicas actuales sin interpretar las lógicas museísticas, lo que conlleva a que estas últimas se diluyan y pierdan veracidad. Con esto no estoy hablando de cerrarse al diálogo con otras disciplinas, sino por el contrario, hacernos visibles e incluirlas.

Referência

Asensio, Mikel. Asenjo, Elena (2009). *Websites and Museums: New Informal Learning Applications, Proceedings of ECEL*; The 8th European Conference on e-Learningheld at the University of Bari, Italy.

Asensio, Mikel. Asenjo, Elena (2010). *Lazos de luz azul, el controvertido uso de las TICs en los museos*, Madrid: UAM.

Baudrillard, Jean (1968). *El sistema de los objetos*, París: Editions Gallimard.

Baudrillard, Jean (2006). *El complot del arte ilusión y desilusión estéticas*, Buenos Aires: Amorrortu Ediciones.

Boar, C. (1994). *Las nuevas tecnologías. Una visión de conjunto*. Buenos Aires: Fondo de la Cultura Económica.

Bourdieu, Pierre (1990). *Sociología y Cultura*, México DF: Grijalbo.

Cabero Almenara, Julio, llorente Cejudo, María del Carmen (2015).*Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC):*

escenarios formativos y teorías del aprendizaje, en revista Lasillalista de investigación N° 12, Colombia: Corporación Universitaria Lasillalista.

Casado Neira, David. (22012). *Turismo digital en museos, TICs en Museos y demandas de visitantes*, 1° International Conference, Universidad de Santiago de Compostela.

Eliade, Eliade. (1967). *Lo sagrado y lo profano*. Ediciones Guadarrama: Madrid.

Ewen, Stuart. (1991). *Bienes y apariencias, Los elegidos, El sueño de la integridad, La forma busca el desperdicio y conclusión*. Todas las imágenes del consumismo. Grijalbo: México.

Ewen, Stuart (1997). *Ingenieros en la sombra: biografía de una idea*. Pensar la Publicidad, vol 1 N° 2.

Fontal merillas, Olaia (2004). *Museos de arte y TICs: usos, tipologías, ejemplos y derivaciones*, León: Universidad de León.

Frazer, James George. (1991). *La rama dorada*. Editorial Fondo de Cultura Económica: México DF.

Gardner, Howard (1983). *Inteligencias múltiples, la teoría en la práctica*, Barcelona: Paidós.

Johnson, David, Johnson, Roger, Holubec, Edythe (1999). *El aprendizaje cooperativo en el aula*, Buenos Aires: Talleres Gráficos Adversa, 1999.

Lash, Scott y John Urry. (2001). *Economías de signos y espacios*. Amorrortu: Buenos Aires.

Marx, Carlos. (1964). *El Capital. Crítica de la Economía Política*. Tomo I. Editorial Fondo de Cultura Económica: México D.F.

Siemens, George (2006). *Conociendo el conocimiento*, Nodos Ele Editorial, 2006.

Revisitando o Museu Nacional do Mar: reflexões e refrações sobre os processos de visitação

Susana Nunes Taulé Piñol

Universidade Tecnológica Federal do Paraná/Instituto Federal Catarinense

susana.pinol@ifc.edu.br

Luiz Ernesto Merkle

Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

merkle@utfpr.edu.br

Resumen

En este artículo presentamos un análisis de experiencias de visitación realizadas en una sala temática del Museo Nacional del Mar, em São Francisco do Sul, Santa Catarina, en el sur de Brasil. Teóricamente para este análisis fue realizado una aproximación de la gestión de la calidad de la prestación de servicios con el dialogismo de Bakhtin. Bajo la gestión de la calidad, realzamos el carácter predominante pasivo de visitantes al interactuar como espectadores en un espacio museológico. Bajo el dialogismo, nos preguntamos en qué sentidos los visitantes también actúan responsiva y activamente al espacio museológico. Os resultados apontam outras perspectivas para compreensão das experiências de visitação, para além de análises quantitativas.

Palabras clave: diseño exposición, comunicación museológica, educación.

Resumo

Neste artigo, apresentamos uma análise de experiências de visitação realizadas em uma sala temática do Museu Nacional do Mar, em São Francisco do Sul, Santa Catarina, no sul do Brasil. Teoricamente para esta análise foi realiza uma aproximação da gestão da qualidade da prestação de serviços com o dialogismo de Bakhtin. Sob a gestão da qualidade, realçamos o caráter predominante passivo de visitantes ao interagirem como espectadores em um espaço museológico. Sob o dialogismo, nos questionamos em que sentidos os visitantes também agem responsiva e ativamente ao espaço museológico. Los resultados apuntan otras perspectivas para la comprensión de las experiencias de visitación, además de análisis cuantitativos.

Palavras chave: design de exposição, comunicação museológica, educação.

Abstract

We present in this article an analysis of some visitation experiences taken place at a thematic exhibition room at the National Sea Museum, located in São Francisco do Sul, Santa Catarina, in South Brasil. Theoretically for this analysis was carried out an approach of the quality management of the service provision with Bakhtin's dialogism. Under quality management, we stress the visitors passivity as spectators of the museological space. Under dialogism, we inquiry in which ways visitors also act in responsive and active ways in such a space. The results point to other perspectives for understanding the experiences of visitation, besides quantitative analyzes.

Keywords: design exhibition, museum communication, education.

Introdução

Em um material impresso publicado em 2016, sob o lema "São Francisco do Sul: Patrimônio Cultural do Brasil" está uma imagem aérea do Museu Nacional do Mar - Embarcações Brasileiras (MNM-EB). No mesmo material, imagens internas do museu mostram partes do acervo e imagens externas do Centro Histórico de São Francisco do Sul, ancoram o museu à Baía da Babitonga. Para quem visita a cidade, o museu é referendado como um dos principais atrativos locais.

Os museus têm vários públicos, entre eles os visitantes comumente quantificados por estas entidades. Em muitos museus, a quantidade de visitantes é relacionada ao seu sucesso institucional, principalmente quando os ingressos são cobrados e atendem brevemente à recuperação dos investimentos (Neiva & Perrone, 2013). Mas, como bem lembra Chiovato (2016), um grande número de pessoas no museu não é sinônimo de qualidade na fruição do que você está mostrando no museu. Ao olhar para essas pessoas, para além do cômputo de um indivíduo, percebe-se um amplo número de fatores que promovem diferentes necessidades e comportamentos nas experiências de visitação. De forma inacabada, esses fatores e comportamentos podem começar bem antes e continuar depois do período em que o visitante entra e sai das instalações físicas que abrigam o museu.

Recreação, desejo de informação, entretenimento e interação social são evidenciados, nos mais diferentes estudos, como atrativos de instituições museológicas. Pesquisas voltadas para o atendimento de demandas no campo do turismo cultural e para melhoria da qualidade em serviços e satisfação de usuários têm fornecido aporte teórico e metodológico para investigações relacionadas ao comportamento de visitantes em museus. Irving e Azevedo (2002) apontam que a demanda mais amplificada com idades, interesses e modelos de comportamentos diferentes exigem práticas diferenciadas no âmbito do turismo cultural. Ao usar um modelo de equações estruturais para investigar as percepções de

visitantes da casa histórica do arquiteto Antoni Gaudí em Barcelona, La Pedrera, Palau Saumel *et al.* (2016) constataram que interações positivas dos visitantes com os funcionários e baixos níveis de aglomeração são antecedentes de emoções positivas. As emoções positivas dos visitantes sobre sua visita são um preditor de intenções de revisitar e recomendar o museu a outros.

Há um leque de possibilidades para investigar os momentos de visitação em museus. O foco destas investigações pode atender um perfil específico de visitantes, como por exemplo, o público infantil. Burris (2017), por exemplo, metodologicamente adota o uso de câmeras filmadoras para observar o ponto de vista das crianças nas experiências de visitação. Também encontramos experiências em que o uso de lanternas na exploração de dioramas em um museu de história natural aumentava significativamente a atenção conjunta, como entre pais e filhos (em uma faixa etária entre 5 e 8 anos de idade), conforme estudos de Povis & Crowley (2015).

Destaca-se que, a quantificação de visitantes, ainda que segmentada em grupamentos menores, como percentuais: de idosos, de crianças, de adolescentes, de pessoas de outra cidade etc, fornecem informações relevantes para vários aspectos decisórios relacionados ao processo de visitação. Entretanto, a face de cada visitação é determinada pelo visitante de seu lugar único, não do evento em si mesmo, mas em correlação com a singularidade obrigatória de cada um.

> *Podemos dizer que o visitante navega pelo museu similarmente como na rede, utilizando o tempo finito de visita ao museu da forma que julga mais adequada. O visitante pode passar rapidamente ao longo de todo museu [...] ou contemplar longamente uma determinada parte, fragmentando o conteúdo da exposição (Gouvêa, 2007, p.221).*

Neste movimento, comungando com Gouvêa (2007), nem o visitante desconsidera o que está em um museu e nem realiza uma leitura qualquer. A compreensão de um enunciado alheio significa orientar-se em relação a ele, encontrar para ele um lugar devido no contexto correspondente. O processo de comunicação a partir dos objetos permite que o público perceba e interprete vários aspectos (científicos, históricos, artísticos, técnicos, sociais).

> *As diferenças entre os públicos e as múltiplas formas de interações sociais que podem ocorrer durante a visita, possibilitam diferentes leituras de um mesmo objeto (Martins et al. 2013, p.18).*

O museu, para Harris (2011, p.59), é um espaço ideal para considerar o dialogismo, descrito por Bakhtin como a realidade da interação humana e a base da compreensão de si próprio. Para além da interação visitante-objeto-*layout* [1], as relações estabelecidas entre as pessoas

[1] O termo em inglês *layout* é também utilizado no Brasil como leiaute para denominar melhorias de arranjos físicos no âmbito da gestão da qualidade. Neste caso, observa-se

durante a experiência de visitação e, a posteriori o compartilhamento deste evento existir singular são contextos merecedores de análise.

> *De um bom encontro sempre se sai diferente, sempre se produz alguma diferença. Um bom encontro é uma relação estética, é possibilidade de investir nas sensibilidades em questão e transformá-las, [...] reinventá-las. É possibilidade de intensificar a força de existir, a potência de vida. De reinventar ao outro e a si mesma/o, de produzir-se outro, de produzir corpos outros (Zanella, 2017, p.54).*

Ora se a face do evento é determinada do lugar singular do sujeito participante, então existem tantas outras faces diferentes quantos são os lugares singulares. Há uma infinita multidão, nas palavras de Bakhtin (1998, p.102), ao versar sobre mundos concretos individuais, "há tantos mundos diferentes do evento quanto são os centros individuais de responsabilidade".

Para provocar reflexões sobre os processos de visitação, inicialmente apresentamos um estudo de caso realizado em 2014, sob a perspectiva da gestão da qualidade e da melhoria do design da exposição para melhores experiências de visitação. Em seguida, exploramos aquela visitação sob a perspectiva do dialogismo bakhtiniano. A sala temática foco deste estudo, Rancho de Pescadores, é parte integrante da exposição permanente do MNM-EB. Pautando-se nas obras: Para uma filosofia do ato responsável e Os gêneros do discurso de Mikhail Bakhtin, estabeleceu-se como objetivos específicos: descrever a sala temática, apresentar a análise de resultados de 2014 e apontar os aspectos a serem considerados à luz da ótica bakhtiniana.

Bakhtin identificou o romance como modelo de primeira linha para a compreensão do dialogismo, visto que contém múltiplas vozes e múltiplos espaços que interagem entre si. O objeto é para o prosador a concentração de vozes multi discursivas dentre as quais deve ressoar a sua voz. Entre o discurso e o objeto interpõe um meio flexível de discursos de outrem, discursos alheios (Bakhtin, 2015). Em consonância com Ananiev (2011, p.4), assumimos que qualquer museu é um museu dialógico pela natureza da mente humana, como objeto de cognição e como sujeito da consciência, ambos condenados pelo diálogo.

O dialogismo no espaço museológico está sempre presente e é bem mais complexo que alguns dispositivos instalados nas rotas de visitação. No museu, o público depara-se com exposições, pessoas, estrutura… um conjunto que, apesar de apresentar-se sob uma configuração

---

espaços da organização onde o acervo é exposto e onde transitam os visitantes do museu. Considera-se, portanto, não somente a disposição dos componentes, mas a atmosfera que o cenário projetado propicia para as experiências de visitação. No idioma espanhol costuma-se utilizar o termo *diseño,* compreendido como concepção ou estruturação da exposição com vistas às experiências de visitação. Para efeitos de tradução utilizaremos neste estudo o termo *design* de exposição que, a nosso ver, melhor reflete o assunto abordado.

institucionalmente planejada, não impede o visitante de criar suas próprias interpretações e categorias. Qualquer um pode dar um discurso sobre um evento, que é tão importante quanto, só que em potencial e eloquencia diferente. O sujeito bakhtiniano não está completamente submisso aos discursos. Os museus são espaços para reflexões e refrações.

Gestão da qualidade e estudos de *design* de exposição em experiências de visitações

O MNM-EB foi criado em 1991

> *Com o intuito de valorizar e difundir a arte e o conhecimento dos homens que vivem do mar, o museu reúne exemplares de embarcações originais de todo o país. As jangadas do nordeste, os saveiros da Bahia, as canoas costeiras e bianas do Maranhão, as baleeiras de Santa Catarina, as canoas, os botes e as traineiras de todas as regiões exemplificam a riqueza e a diversidade da cultura e do patrimônio brasileiro através da ótica marítima (IPHAN, 2016, p.13).*

Ao preservar a memória do patrimônio naval brasileiro e das culturas ribeirinhas e litorâneas, a missão do MNM-EB é adquirir, conservar, investigar, comunicar e expor o patrimônio envolvente com fins de educação, estudo e lazer. E, em uma das mais de 15 salas temáticas, este museu dedica-se a mostrar ao seu público as peculiaridades de um Rancho de Pescadores.

> *Patrimônios da cultura da pesca artesanal, os ranchos são mais do que apenas um espaço para guardar embarcações ou redes. Eles são o ponto de encontro para a discussão das novas legislações, de aperfeiçoamento de novas técnicas, dos problemas da comunidade e até de integração com o desenvolvimento de projetos sociais. A pesca artesanal é a atividade exercida por autônomos, que utilizam tecnologia e metodologia de captura não mecanizada e baseada em conhecimentos empíricos com embarcações inferiores a 20 toneladas (Gonçalves, 2016, p.1).*

A sala temática Rancho de Pescadores apresenta a decadência da pesca artesanal, sobretudo a extinção dos ranchos de pesca face o crescimento do setor imobiliário. O objetivo desta sala, de acordo com o "Guia do Museu Nacional do Mar" (2012, p.6) é chamar a atenção para o progressivo desaparecimento dos ranchos e com eles, parte significativa da cultura e das tradições dos pescadores. Neste espaço museológico, um diorama em tamanho natural expõe objetos confeccionados em madeiras, metais e fibras vegetais, coletados pelo Museu de Antropologia da Universidade Federal de Santa Catarina. Dois painéis descrevem os principais objetos expostos. Um terceiro painel introduz a apresentação das aves marinhas de todo o Brasil, alguns modelos destas aves confeccionados pelo artesão Conny Baumgart encontram-se suspensos sobre o Rancho.

Na entrada da sala temática, um painel com o rosto de vários pescadores dá boas vindas com a frase: “Este museu é um tributo aos homens que vivem do mar...”. Nos painéis seguintes homenagens são prestadas aos saberes do homem do mar e os apetrechos de pesca são detalhados. O som do mar, as conversas de pescadores e pios de pássaros marinhos completam a sala, enquanto o documentário produzido para o museu “conversa de pescadores” é exposto permanentemente no totem TV/DVD. No interior do Rancho, duas canoas, ambas representando a tradicional canoa de borda lisa de Santa Catarina, iniciam a exposição dos barcos tradicionais brasileiros.

Durante o período de coleta, em 2014, os visitantes contavam com a possibilidade de assistir um esquete que encenava a mulher do pescador, sua religiosidade e o saber fazer artesanal.

> *O esquete "A Mulher Rendeira" é uma cena do imaginário açoriano, uma rendeira, interpretada por Rosane Bonaparte, com sua fé, sua história de vida, sendo ela uma mulher de pescador. O público tem a oportunidade de conhecer o que é o trabalho da rendeira de bilro (“Projeto de Educação Museal”, 2011).*

No estudo realizado em 2014, tendo como ponto de partida o encontro de serviços, característico da área de gestão da qualidade, Piñol *et al* .(2015) observaram os pontos de contato do visitante com as exposições. Sob a perspectiva da gestão da qualidade, as pessoas conhecem a organização através de suas instalações físicas e de seu contato com os colaboradores daí a relevância de observar cada ponto de contato, podendo ser desde uma ligação telefônica até o local de estacionamento. Para Hill (2009), os detalhes sensoriais da atmosfera funcionam como pistas que se comunicam com uma linguagem silenciosa, não verbal, adequada por provocar e transmitir emoções. Segundo Piñol *et al.* (2015), o espaço expositivo é composto de uma variedade de elementos como a disposição do acervo, o espaço dos corredores, a colocação e a forma de *displays*, cores, iluminação, presença e volume de música, aromas e temperaturas.

Figura 1: *Diorama Rancho de pescadores na exposição do Museu Nacional do Mar _Embarcações Brasileiras, em Santa Catarina. Retirado de Pinol et al (2015).*

Em 2014, o foco residiu nas exposições abertas ao público, dentre as quais o Rancho de Pescadores. Ao observar as experiências dos visitantes neste espaço de visitação, os autores detalham os registros das observações referentes às percepções sensoriais no contato dos visitantes com a exposição:

a) Aspecto visual: painéis com imagens na entrada da sala chamam a atenção; a paisagem da Baía que se descortina nas grandes janelas associadas à iluminação natural dão a impressão de estarmos na beira da praia, impressão que se completa com as aves suspensas, como estivessem voando sobre o diorama; o rancho é contornado pelos visitantes que veem seus artefatos pela perspectiva de quem está do lado de fora; a quantidade de apetrechos surpreende; na sala uma televisão mostra um vídeo que passa despercebido pelos grupos maiores; os artefatos expostos em vidro no armário não são vistos e não apresentam identificação, assim como os painéis com escritas que passam despercebidos; no esquete, a mulher do pescador ganha vida com a presença da atriz que com ela conversa, ambas em trajes da época.

b) Aspecto tátil: as madeiras sob os pés, distanciando da areia; sentar no chão para assistir o esquete, sem problemas no caso de jovens.

c) Aspecto olfativo: o cheiro que predomina é o de madeira.

d) Aspecto degustativo: sensação não percebida durante a observação.

e) Aspecto auditivo: orientações para não pisar na areia são fornecidas antes de ingressar na sala; o som da televisão é percebido no fundo

da sala; a música e o conto propiciado pelo esquete promovem interação e reflexão de grupos escolares (Piñol *et al*. 2015).

Naquela época, para a análise de circulação de visitantes a sala observada foi esquematicamente subdividida em sete espaços tendo como base os momentos de aglomeração e de parada do visitante para registro de fotografias, leitura de painéis, toques em objetos, assistir vídeo e assistir esquete. A circulação comparativa entre grupos escolares e grupos de familiares/amigos foram contextualizados sobrepondo o *design* da exposição ao fluxo observado. O tempo de permanência também foi cronologicamente marcado. Os dados coletados indicaram que os grupos de familiares/amigos permaneceram em média 7 minutos na sala, enquanto os grupos escolares permaneceram em média 10 minutos; sendo que quatro escolas assistiram o esquete; destas, três interagiram e participaram bastante do esquete, demonstrando interesse ao que estava sendo encenado (Piñol *et al.* 2015).

Em relação ao perfil dos visitantes os autores registraram que

> *[...] os grupos escolares foram acompanhados, em média, por dois professores, na realidade, professoras, pois apenas 10% eram do gênero masculino. Os professores que acompanharam as escolas durante o período de coleta tinham formação nas seguintes áreas do conhecimento: Pedagogia, Artes, Educação Física, História e Geografia. No caso dos grupos escolares, a faixa etária dos alunos visitantes predominou entre 5 e 10 anos (56,07%) e entre 10 e 14 anos (39,29%).*
>
> *As origens das escolas que participaram deste estudo foram: São Francisco do Sul, Itajaí, Ituporanga, Balneário Piçarras, Rio do Sul, Joinville e Curitiba. Já os grupos de familiares/amigos vieram de Joinville, Joaçaba e Concórdia (Santa Catarina); Sarandi e Cascavel (Paraná); Sorriso e Cuiabá (Mato Grosso); Campinas e Indaiatuba (São Paulo), Santo Ângelo (Rio Grande do Sul) e Ipanema (Minas Gerais) (Piñol et al. 2015, p.62).*

Ao revisitar o trabalho desenvolvido em 2014, percebe-se que a análise atendia ao levantamento de aspectos que melhorariam os processos de visitação sob uma perspectiva de funcionalidade do *design* da exposição evidenciando pontos de aglomeração e áreas em que a informação disponibilizada não era acessada pelo visitante. Entretanto, como elucida a própria área de administração, das ciências sociais aplicadas, com foco em comportamento de consumidores, cabe refletir que quanto mais entendemos os usuários melhor atendemos suas necessidades. Para tanto, tecemos reflexões que nos distanciam dos estudos desenvolvido por Piñol *et al.* (2015) cuja base fundamenta-se na gestão da qualidade e nos aproximamos de uma perspectiva da comunicação sob a ótica de Bakhtin.

Dialogismos no museu e correlações

Para Desvallées e Mairesse (2014), a função comunicação nos museus compreende a educação e a exposição, sendo que a função educativa, nas últimas décadas, cresceu tanto que acrescentou-se a este o termo mediação. Na perspectiva da comunicação museológica, o fio condutor deste artigo são os enunciados concretos, segundo o conceito bakhtiniano. Em seus estudos, Bakhtin não faz distinção entre enunciação e enunciado. O autor emprega o termo enunciado tanto para o ato de discurso oral, quanto para o discurso escrito, o discurso da cultura, um romance já publicado. A arquitetura bakhtiniana não admite o eu sem o outro. Em cada enunciado, cada texto, cada enunciação, cada monumento, cada imagem esta relação está presente.

A maioria dos museus oferece vários itens, analisados através de múltiplas vozes, com referência a múltiplos espaços. Harris (2011, p.60) critica que, infelizmente, o trabalho imensamente rico e complicado de Bakhtin tem sido frequentemente utilizado pelos museus no desenvolvimento de dispositivos simples de exibição interativa que, na maioria dos casos, simplesmente dão ao visitante uma ligeira mudança em relação à experiência convencional com foco nos artefatos. Estes dispositivos, na maior parte das vezes, pedem para o visitante apertar um botão, levantar uma aba ou mover um cursor de computador para várias respostas possíveis, tal como um quebra-cabeça definido pelo curador do museu, em outras palavras, o museu é quem declara qual é a resposta certa.

Os acervos nos museus costumam ser vistos como objetos colecionáveis e não como veículos de comunicação. Os enunciados que estas entidades carregam, ao serem compreendidos, constituem elos na cadeia de comunicação discursiva entre passado, presente e futuro. Os museus enunciam, sobremaneira, por meio de exposições. No contato com as exposições, os visitantes deparam-se com os enunciados proferidos pelo museu, ou seja, seus colaboradores. De forma que a compreensão dos colaboradores em relação aos enunciados com os quais se depararam na ocasião da pesquisa do acervo, ou seja, os enunciados precedentes, estão relacionados com os enunciados do museu, assim como os elos que os sucedem na cadeia de comunicação.

O enunciado se forma entre dois indivíduos socialmente organizados, e, na ausência de um interlocutor real, ele é ocupado, por assim dizer, pela imagem do representante médio daquele grupo social ao qual o falante pertence (VOLOCHÍNOV, 2016, p. 204). Para Bakhtin um enunciado pode ser desde uma resposta monossilábica até um romance completo, depende do contexto, da situação concreta. Além de sua existência apenas em um evento da interação social, o enunciado apresenta aspectos estilísticos que são do próprio autor, os gêneros do discurso, e veicula vozes, com suas respectivas palavras e tonalidades dialógicas de outros.

Volochínov (2016, p.204) explica que a alternância dos sujeitos falantes delimita o enunciado. É quando o locutor conclui seu enunciado e possibilita a transferência da palavra ao outro ou dá lugar à compreensão responsiva ativa do outro. No contexto dos museus, os colaboradores, na alteridade de seus enunciados, passam a palavra ao outro, ao abrir a exposição para visitação, ou seja, ao pronunciarem-se via exposição. Na continuidade desta cadeia discursiva, o visitante torna-se ouvinte, melhor dizendo, um compreendedor. Isto significa dizer que não há a frente um indivíduo passivo, que concordará, que aceitará ou que apenas assumirá como verdade o que o museu está enunciando. Pressupõe-se que os museus não esperem visitantes passivos que apenas dublem o seu pensamento em voz alheia. Pelo contrário, acredita-se que todo museu espere uma resposta, uma concordância, uma participação, uma objeção. Ao concordar ou discordar, completar, aplicar, usar o que ouve, o ouvinte fala, mesmo que em silêncio. E este enunciado individual e social é um enunciado concreto.

Desde antes da pesquisa sobre os objetos que ingressam no acervo do museu, o dialogismo se apresenta, quando os colaboradores no preparo da exposição são ouvintes, em menor ou maior grau, dos enunciados dos outros.

> *[...] alguns enunciados antecedentes – dos seus alheios – com os quais o seu enunciado entra nessas ou naquelas relações (baseia-se neles, polemiza com eles, simplesmente os pressupõe já conhecidos do ouvinte). Cada enunciado é um elo na corrente complexamente organizada de outros enunciados (Bakhtin, 2016, p. 26).*

O conceito de diálogo para Bakhtin não se restringe ao típico entendimento da comunicação *face-a-face* ou remete a uma reciprocidade imediata. Toda a complexidade do sujeito bakhtiniano enlaça-se ao dialogismo. Ser sujeito remete à ação; o exame de condições determinadas (ordem) e incertas (desordem) cria a ação. Ao alojar o enunciado concreto como unidade da comunicação discursiva, Bakhtin (2016) afasta-se de perspectivas que consideram a linguagem apenas do ponto de vista do falante sem a relação necessária com o outro. O autor esclarece que:

> *[...] essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo o processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante (Bakhtin, 2016, p.25).*

A compreensão responsiva pode ser de efeito retardado, manifestando-se em discursos subsequentes ou no comportamento do ouvinte. Mais cedo ou mais tarde, o que foi ouvido e ativamente entendido aparece. Monteiro e Gouveia (2015, p. 241) problematizam que a concepção de expor-se ao olhar de muitos fizeram os membros dos museus repensarem seu caráter social e a forma de organizarem suas exposições.

A democratização do acesso aos museus incorporou, segundo Huyssen (2000, p. 16), segmentos antes excluídos. Mesmo que o acervo não seja estranho aos seus visitantes, os sentidos são divididos entre vozes diferentes. Casey (1993, p.7) problematiza que nos engajamos no diálogo enquanto ouvimos e, neste movimento, continuamente julgamos o que vemos ou ouvimos. “O que selecionamos e rejeitamos depende muito de quem somos, quem está falando conosco, a que dizem, como dizem, onde e quando estamos ouvindo” (CASEY, 1993, p.7).

Entender o “como” os visitantes percebem o museu, sua exposição, seus artefatos, suas possibilidades de tocar, fotografar, experimentar novas sensações, nos ajuda a ampliar as possibilidades educativas, a motivação intrínseca e a satisfação, e a favorecer o processo educativo, a curiosidade, a interatividade e, principalmente, a vontade de saber e conhecer mais.

O caráter simbólico e a capacidade de representar simbolicamente uma identidade são fatores determinantes nessas enunciações. O Movimento Internacional para uma Nova Museologia – MINOM, iniciado em 1985, trouxe uma proposta de aproximação entre os museus e o cidadão por meio de cenários mais abertos e participativos, onde o ponto de referência é a comunidade e as contradições estão mais presentes (RODRIGUES, 2017). Nesta nova dinâmica na elaboração de exposições, diante da complexidade, é necessário consciência do volume e da qualidade do trabalho a ser realizado antes mesmo de iniciar o processo comunicativo.

Por uma outra compreensão dos processos de visitação

No confronto do teórico metodológico proposto, pautado nos estudos de 2014, sob a ótica da gestão da qualidade e a perspectiva do dialogismo bakhtiniano, percebe-se que aqueles que planejaram e executaram as atividades presentes no espaço museológico Rancho de Pescadores, em um primeiro momento, foram ouvintes e, em um segundo, são respondentes. Em outras palavras, a própria exposição não deixa de ser uma resposta aos enunciados dos outros. A cada painel finalizado e fixado, a cada objeto inserido no diorama, o vídeo editado e disposto daquela forma para abrir a visitações o Rancho de Pescadores, os organizadores foram estabelecendo os limites de seus enunciados.

Para além dos painéis lidos, objetos tocados e vídeos assistidos que foram pontuando a circulação no interior da sala temática, em 2014, pela perspectiva de Bakhtin pode-se dizer que todo enunciado concreto é um elo na cadeia da comunicação discursiva. É a posição ativa do falante. Antes do seu início, estavam presentes os enunciados dos outros. Depois de seu término, os enunciados responsivos de outros. Esta alternância dos sujeitos não é analisada no primeiro estudo, mas é uma peça fundamental para uma compreensão mais completa do que ocorre nos processos de visitação. Por mais que pareça pronta para visitação, a sala temática Rancho de Pescadores estará sempre inacabada, porque está disposta a resposta do outro que pode assumir diferentes formas.

Outra questão relevante diz respeito aos aspectos sensoriais apurados em 2014. Durante os trajetos de visitantes na sala, os indícios de possibilidades de melhorias na sala temática consideraram, sobremaneira, os efeitos do *design* da exposição no comportamento do ser humano como indivíduo inserido em um espaço físico, delimitado. Entretanto, sob a ótica bakhtiniana acredita-se que os seguintes aspectos, entre outros, mereceriam observação:

- As imagens, o vídeo e o esquete desta sala provocam lembranças em diferentes visitantes? Lembranças vivenciadas com outras pessoas no passado são acessadas no momento de visitação?
- As experiências sensoriais de olhar a Baía da Babitonga, olhar o diorama do rancho de pesca e os painéis remetem o visitante a outras leituras, aos noticiários, as questões de lazer, do avanço do setor imobiliário e de proteção ambiental?

Destaca-se que, se no estudo de 2014, a preocupação centrava-se nas percepções sensoriais dos cinco sentidos do corpo humano; diferentemente, reflete-se sobre o acesso a experiências sensoriais ao longo de uma trajetória de vida. Os visitantes, conforme suas histórias, sua cultura e suas participações no processo de visitação, vão experimentar contextos diferentes, ainda que expostos em um mesmo ambiente. Visitantes que já conviveram com pescadores poderão ter perspectivas diferentes daqueles não tiveram esta experiência; quem conhece as técnicas de bordado poderão fazer interpretações diferentes daqueles que desconhecem esta prática artesanal. Apesar de contar-se uma história, de propor-se uma narrativa os enunciados concretos presentes no *design* desta exposição são apenas elos na cadeia discursiva.

O tempo de permanência dos visitantes na sala temática observado em 2014 serviu de referência na comparação com o tempo de permanência de visitantes em outras salas do museu ao longo dos anos. Seria, entretanto, interessante ampliar esta análise extrapolando as paredes do museu. O tempo que visitantes acessam as lembranças no futuro, motivadas por comentários ou por registros fotográficos seus ou de outros, a um tempo qualquer também são efeitos do processo de visitação.

Bakhtin, sobre viver a experiência de um objeto, reflete:

> *[...] no momento em que realmente vivo a experiência de um objeto – mesmo que apenas pense nele, o objeto se torna um momento dinâmico daquele evento em curso que é o meu pensá-lo, experimentá-lo, ele adquire, assim, o caráter de alguma coisa por se realizar, ou, mais precisamente, ele me é dado no âmbito do evento na sua unidade, das quais são momentos inseparáveis o que é dado que está para se cumprir, o que é o que deve ser, o fato e o valor (Bakhtin, 1998, p.85).*

Em 2014, Piñol *et al* (2015) registraram que as canoas, o rancho de pesca, a lenda das bruxas e a boneca da mulher rendeira foram os principais pontos para fotografia. Mas isto não diz muito sobre quando e se

estas fotografias serão acessadas futuramente e em que contextos. O momento de encenação da artista Rosane Bonaparte do esquete registrado fotograficamente em um instante é irrepetível para os visitantes que registraram este momento e para a própria artista. Naquela imagem, permanecem vivas: a artista, a rendeira, o fazer a renda. O tempo de contato e os enunciados concretos que sucedem a visitação são, portanto, infinitos.

Considerações finais

Reflexões sobre o que considerar em processos de visitação nortearam este artigo. Olhar a sala temática Rancho de Pescadores com alguns outros olhares, desde a sua preparação para receber visitantes até o período que sucede a visitação foi um exercício de revisitação. O traçado comparativo de duas bases teórico metodológicas, uma com foco na gestão da qualidade, e outra com foco no dialogismo bakhtiniano, apontou que, para o processo de visitação ser contemplado de uma forma mais abrangente,é preciso ampliá-lo à luz da comunicação museológica para somente então detalhá-lo desde as ações que antecedem a exposição: que vozes participaram ou participam deste processo, que escolhas foram feitas, como seriam as narrativas de quem não está contemplado na exposição; até para além do momento de visitação: a cada revisita, releitura, recordação.

Se é certo, como aponta Cury (2005), que os processos de elaboração de exposição em museus deve considerar o público como referência e que a elaboração do discurso expositivo deve se dar a partir do cotidiano dos receptores; não menos relevante é perceber, desde o início, que qualquer enunciado é bivocal. Ou seja, o destinatário dos enunciados elaborados pelos museus sempre participa destas elaborações, ainda que involuntariamente.

Da mesma forma é importante não perder de vista que a ecleticidade de percepções de mundo estão sempre presentes e que as leituras são singulares. Qualquer cotidiano de referência, portanto, arrisca-se a ser uma ingênua percepção de verdade e corre o risco de retratar apenas uma visão peculiar entre outras tantas possíveis. Observemos que mesmo em um núcleo familiar cada membro tem perspectivas diferentes do cotidiano. Crianças, adolescentes, idosos e adultos é apenas uma estratificação entre tantas outras possíveis: gêneros discursivos, perfis profissionais, nacionalidades, religiosidades, escolaridades etc.

A circulação de visitantes é um estudo valioso para melhoria dos espaços de visitação, mas ao escolher Bakhtin, aportamos o dialogismo, e, ao considerar os espaços museológicos, questionamos, por fim, como dar conta de mensurar tantas vozes? De mapear tantas trajetórias, esta multidão de vozes que invade o processo de visitação ainda que em um único visitante? Há disponibilidade dos museus em ouvir seus visitantes, as comunidades subalternizadas e a sociedade?

Entre os caminhos propostos explora-se um olhar que enxergue no visitante um compreendedor que propaga, ainda que não imediatamente, sua interpretação de uma experiência que lhe é peculiar no espaço museológico. Neste contato, não estão presentes somente espaço e indivíduo, acervo e visitante, em essência, há um acontecimento da vida que se desenvolve na fronteira de duas consciências, de dois sujeitos.

A respeito do *design* das exposições, tal como um autor que prepara a sua obra, o museu e sua equipe de profissionais, deve preparar um palco para que as contestações sejam feitas. O dialogismo sempre está presente. Não há uma única narrativa não, há uma única compreensão. Eis, a importância de ir além de dados quantitativos para compreender o perfil do visitante observado.

Referências

Ananiev, V. (2011) The dialogic museum, dice and neurons: a few personal notes on the topic. In: *The dialogic museum and the visitor experience.* ICOM, 2011. Disponível em: <http://network.icom.museum/icofom/publications/icofom-study-series/>. Acesso em: 18/02/2019.

Bakhtin, M. (1998) *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, São Paulo: UNESP/HUCITEC.

_____. (2016) *Os gêneros do discurso*. Trad. aos cuidados de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34, 176p.

Burris, A. (2017) A child's-eye view: an examination of point-of-viewcamera use in four informal education settings. *Visitors studies*. v.20. Issue 1. 2017. p 218-237. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10645578.2017.1404352.

Casey, Edward. (1993) *Getting back into place:* toward a renewed understanding of the place-world (studies in continental thought). Indiana: Indiana University Press, 1993. 432p.

Chiovato, M. M. (2016) Entrevista. *Museu - para que serve?* Museu em Movimento. Programa 1. UNIVESP TV. 2019. Disponível em: <https://www.youtube.com/watch?v=KOPh_ayCG04>. Acesso em: 20/03/2019.

Cury, M. X. (2005) *Museologia: marcos referenciais*. Cadernos do CEOM (UNOESC), n. 21, p. 45-73.

Desvallèes, A., Mairesse, F. (2014) *Conceitos-chave de museologia.* Trad. Soares, B.B. e Cury, M. X. Florianópolis: FCC.

Gonçalves, M. (2016) *Ranchos de pescadores estão a mira dos órgãos ambientais em Florianópolis.* Disponível em: https://ndonline.com.br/noticias/ranchos-de-pescadores-estao-na-mira-dos-orgaos-ambientais-em-florianopolis/ .

Gouvêa, G. (2007) O saber em tempo real e em tempo virtual. In: Bittencourt, J.N.;Granato, M; Benchetrit, (Org) *Museus, ciência e tecnologia.* Museu Histórico Nacional: Rio de Janeiro, 2007.

Harris, J. (2011) Dialogismo: o ideal e a realidade para visitantes do museu. In: *The dialogic museum and the visitor experience.* ICOM. Disponível em: <http://network.icom.museum/icofom/publications/icofom-study-series/>. Acesso em: 18/02/2019.

Hill, D. (2009). *Emotionomics: por que o sentimento dos clientes pela sua marca determina o sucesso do seu negócio.* Rio de Janeiro: Elsiever.

Huyssen, A. (2000) *Seduzidos pela memória*: arquitetura, monumentos e mídia. Rio de Janeiro : Aeroplano.

IPHAN. (2016) *São Francisco do Sul:* patrimônio cultural do Brasil. 2016.

Irving, M. A., & Azevedo, J. (2010) *Turismo: o desafio da sustentabilidade.* São Paulo: Futura.

Martins, L. C., Navas, A.M. & Contier, D. (2013) *Que público é esse? Formação de públicos de museus e centros culturais.* São Paulo: Percebe.

Monteiro, R. & Gouvêa, G. (2015) *Tempo no museu e o museu no tempo.* Ciênc. Educ., Bauru, v. 21, n. 1, p. 239-253. DOI: http://dx.doi.org/10.1590/1516-731320150010015

Neiva, S., & Perrone, R. (2013) *A forma e o programa dos grandes museus internacionais.* Pós. V.20. n.34. São Paulo, pp. 82-109. Disponível em: http://www.revistas.usp.br/posfau/article/view/81046.

Palau-Saumell, R., Forgas-Coll, S., & Sánchez-Garcia, J. (2016) Role of emotions in a model of behavioral intentions of visitors to the Gaudí Historic House Museums in Barcelona, Spain. *Visitors studies*. v.19. Issue 2. 2016. p.156-177. Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10645578.2016.1220188.

Piñol, S.T. *et al*. (2015) *Momentos da verdade em experiências de visitação no Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras.* Instituto Federal Catarinense – Campus São Francisco do Sul, 2015. Manuscrito interno.

Povis, K. T., & Crowley, K. (2015) Family learning in object-basedmuseums: the role of joint attention. *Visitors studies*. v.18. Issue 2. p.168-182.

Disponível em: https://www.tandfonline.com/doi/full/10.1080/10645578.2015.1079095.

Rodrigues, R.O. (2017) *Da crônica de viagem ao objeto museal:* notas sobre uma coleção etnográfica em Roma. Programa de Pós Graduação em Antropologia Social (Tese). UFSC. 2017. Disponível em:<https://repositorio.ufsc.br/bitstream/handle/123456789/176805/345847.pdf?

Sem autoria: *Projeto educação museal: esquetes teatrais. (2011). AAMNM, Associação dos Amigos do Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras.* Disponível em http://museunacionaldomar.blogspot.com/2011/09/projeto-educacao-museal-esquetes.html.

Sem autoria: *Guia de visitação do Museu Nacional do Mar.* (2012). Manuscrito interno.

Zanella, A.V. (2017) *Entre galerias e museus: diálogos metodológicos no encontro da arte com a ciência e a vida*. São Carlos: Pedro & João Editores.

Volochínov, V. N. (2016). *Marxismo e filosofia da linguagem:* problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem. São Paulo/SP: Editora 34.

Vozes que transformam: os museus como diálogos inacabáveis

Susana Nunes Taulé Piñol

Universidade Tecnológica Federal do Paraná/Instituto Federal Catarinense

susana.pinol@ifc.edu.br

Luiz Ernesto Merkle

Universidade Tecnológica Federal do Paraná.

merkle@utfpr.edu.br

Resumen

En este artículo miramos al Museo Nacional del Mar, en San Francisco del Sur, Brasil, bajo la óptica del Círculo de Bakhtin. En esta perspectiva, el museo es constituido como cadena discursiva, por la cual curadores, museólogos, educadores, visitantes, y demás participantes concretamente responden y enuncian, siempre de modo contextualizado. Por medio del diálogo, buscamos apuntar que los procesos de comunicación, yendo de un espectro que va de la monologización a la dialogalización, no deben primar siempre por el consenso, sino exponer y reconocer los diferentes movimientos de cada participante, en respeto a sus diferencias.

Palabras clave: comunicación museológica, interdisciplinariedad; educación.

Resumo

Neste artigo olhamos para o Museu Nacional do Mar, em São Francisco do Sul, Brasil, sob a ótica do Círculo de Bakhtin. Nesta perspectiva, o museu é constituído como cadeia discursiva, pela qual curadores, museólogos, educadores, visitantes, e demais participantes concretamente respondem e enunciam, sempre de modo contextualizado. Por meio do dialogismo, procuramos apontar que os processos de comunicação, indo de um espectro que vai da monologização à dialogização, não devem primar sempre pelo consenso, mas expor e reconhecer os diferentes movimentos de cada participante, em respeito às suas diferenças.

Palavras chave: comunicação museológica, interdisciplinaridade; educação.

Abstract

In this article we look at the National Sea Museum, located in São Francisco do Sul, Santa Catatina, in South Brazil, from the Bakhtin's Circle perspective. We see the museatum as a discursive chain, through whitch, curators, museum experts and workers, visitoros, and other participants actually answer and utter, always in a contextualized way. Though dialogism, we aim to show that the communication processes, which spread within a spectrum that goes form the monologized to the dialogised, shoud not stress consensus, but recognize and bring out each distinct movements of each stakeholder, in respect to his or her differences.

Key words: museological communication, interdisciplinarity; education.

Cada instituição museal responde a diversas situações, e, independentemente do propósito institucional, os museus não são constituídos linearmente, o itinerário simbólico e material eleitos, ou não, por si só, podem gerar múltiplos enfrentamentos culturais. García Canclini (2000) relata que a história revela uma série de operações de seleção de elementos de diferentes épocas articulados pelos grupos hegemônicos em um relato que lhes dá coerência dramaticidade e eloquência. Estes contextos perpassaram a constituição de muitos museus.

Vozes que transformam o compromisso social dos museus

Nos museus, o crivo repleto de intenções para seleção de objetos a serem expostos, naturalmente, atendia a um delineamento institucional. Sobre as histórias dos povos, por exemplo, muitos museus se organizaram nos moldes retratados por Viana (2008, p.16):

> *Os museus são um dos melhores exemplos de como as culturas dominantes reproduzem e representam a si mesmas, desdenhando de tudo que não esteja em conformidade com a sua ordem canônica, condenando a ausência daquelas manifestações culturais que não têm lugar neles. Às vezes, armazenar ou arquivar fragmentos das culturas relegadas pode tornar-se também [...] uma forma de "enterro" do que se pretende reivindicar: a sua ocultação e esquecimento.*

Segundo a teoria dos valores dos monumentos elaborada por Alois Riegl (Fonseca, 1997, pp. 69-72), os critérios de entrada de objetos em muitos museus priorizavam os valores históricos e artísticos. Valor histórico era atribuído às peças que pertenciam a algum personagem exemplar ou feito parte de eventos tidos como gloriosos; já valor artístico mereciam as obras produzidas dentro dos cânones estéticos das academias de arte do Brasil e do exterior.

Para Hall (2003), as sociedades modernas são sociedades de mudança constante, rápida e pensante; são altamente reflexivas,

constantemente reexaminadas e reformadas à luz das informações recebidas sobre as próprias práticas, alterando assim constitutivamente. Esta transformação do espaço e tempo provoca o desalojamento do sistema social, são formas de interconexão social, novos modos de vida colocados em ação pela modernidade que cobrem o globo.

Os museus, por serem instituições que se perpetuam ao longo dos anos, deparam-se, de tempo em tempo, com sociedades diferentes das tradicionais, mediante as quais buscam adaptar-se, embora nem sempre de forma espontânea. Muitas das mudanças institucionais são frutos de tensões internas e externas na relação com seu entorno. Entre os desdobramentos deste movimento encontram-se as leituras oblíquas, leituras a partir de um lugar diferente. Indaga-se a dominação, a produção e o trabalho, mas a partir do outro lado: o das brechas, o do prazer. Muda o lugar a partir do qual se formulam as perguntas, para assumir as margens, não como tema, mas como enzimas (Martín Barbero, 2003, p.18).

Ao longo do século XX, vários eventos questionaram a organização das instituições museais. Riegl, em 1903 refletindo diretamente sobre as políticas de preservação do patrimônio, já antecipava que a atribuição de valor varia conforme o ponto de vista adotado (Fonseca, 1997, p.67). Em 1934, a Conférence Internationale de Muséographie, realizada na Espanha teve como principal objetivo, nos relatos de Castillo (2008, p.59), definir um programa ideal de museu, inter-relacionando conteúdo e público em suas reflexões provocando uma forte ênfase à expografia.

Mudanças em outras áreas do conhecimento também afetaram os museus. A partir dos anos 30, a antropologia começou seu interesse pela pesquisa de campo e o estudo de comportamento dos grupos étnicos, distanciando-se de estudos baseados na coleta de evidências de campo; sendo que nos anos 60, os museus já eram desnecessários para os antropólogos (Barretto, 2003, p.62).

> *Consolidado após a Segunda Guerra Mundial, o novo conceito de história teve efeito na tipologia e nos acervos dos museus. Durante séculos a história preocupou-se em registrar apenas os grandes feitos políticos, nesta nova perspectiva a chamada "história oficial" dos grandes feitos e batalhas, ao incluir o cotidiano das pessoas, passou a chamar-se "história social" (Barretto, 2003, p. 11).*

A criação da Organização das Nações Unidas para a Educação, a Ciência e a Cultura (UNESCO - 1945) e o Conselho Internacional de Museus (ICOM - 1946) permitiu que estas agências passassem a regular e a dar visibilidade às instituições museais norteando suas estratégias (Faria, 2017, Barretto, 2003). Nos anos seguintes, as críticas de Georges Bazin, Marcel Evrard e Hugues de Varine-Bohan colocavam em questão os museus tradicionais europeus (Barretto, 2003, p. 62).

Mais recentemente, as narrativas museológicas que comumente associavam-se à necessidade dos governos de homogeneização das massas perderam força com as crises de identidade nacional ligadas

menos ao processo de globalização e mais à popularização das memórias locais. Ingressam no catálogo de referências do memorialismo os direitos das minorias étnicas, raciais, de gênero etc. Abre-se espaço de diálogo com as culturas do presente e do mundo (Martín Barbero, 2018, pp.4-28).

Taddei (2013), em seus estudos acerca do Museu da Língua Portuguesa (MLP), bem destaca que a partir dos anos 90 do século passado, dois modelos de museu se consolidaram no contexto mundial.

> *O primeiro modelo [...] privilegiou uma mudança de narradores, comprometeu-se com a representatividade de grupos tradicionalmente à margem de equipamentos culturais em geral e de museus em particular, seguiu o caminho aberto pelos ecomuseus e suas variações.*
>
> *O segundo modelo, nutrido pela retração progressiva de investimentos estatais em políticas públicas, respaldou-se numa gestão voltada para a geração de receitas, os princípios do marketing e as metas do turismo cultural (Taddei, 2013, p. 190).*

Segundo Taddei (2013, p.190) este desdobramento teve como marco as ideias da Conferência do ICOM em Santiago do Chile no ano de 1972. Naquela ocasião, os participantes de uma das mesas redondas definiram os Princípios da Base do Museu Integral propondo resoluções a serem adotadas por uma mutação do museu na América Latina. Como condição essencial para a sua integração à vida da sociedade, os museus não só podiam como deviam desempenhar um papel decisivo na educação da comunidade. Uma forte pressão social pela democratização do conhecimento e a política museística centrada no objeto para uma centrada no público também foram constatadas por Leite e Ostetto (2010).

A dimensão educacional, as mediações, a recepção de estudantes, todas estas forçaram mudanças na gestão dos museus. Em seus relatos práticos, Henri Fould completa que até 1920, aproximadamente, poucos museus adotavam medidas que atendessem às crianças, desde então, espontaneamente ou não, um número cada vez maior de conservadores teve que contratar pessoal especializado e, até mesmo, criar departamentos com esta finalidade. Estas influências, em geral, “vieram de fora dos museus, emanaram dos educadores e mestres entusiastas, não dos profissionais de museologia” (Carvalho, 1947, p. 18).

> *Os membros mais antigos do pessoal dos museus ficaram desconcertados pelas atividades educativas ultramodernas de seus colegas mais jovens, enquanto que estes se viram reduzidos a elaborar e executar seus programas para as crianças com falta de diretivas e sem estímulo de parte dos superiores hierárquicos (Carvalho, 1947, p.19).*

Embora não coincidente com sua trajetória profissional, Guarnieri, na opinião de Cândido (2010), compartilhava dos mesmos pontos de vistas majoritários da Mesa Redonda de Santiago do Chile de 1972.

Com base na ideia de Varine-Bohan de que os museus não devam existir para os objetos, mas para os homens, conclui que "Já não basta guardar, preservar, conservar ... É preciso que a mensagem contida no objeto transite para o seu receptor natural, o Homem..." […] "Muito mais do que existirem para os objetos, os museus devem existir para as pessoas" (Cândido, 2010, p.146).

Quanto ao processo de comunicação em espaços muselógicos, Guarnieri persevera, conforme detalha Araujo (2010, p. 119):

Essa relação profunda entre o homem e o objeto que se desenvolve no museu é visualizada pela autora como um processo de comunicação no qual "o homem toma consciência do objeto enquanto parte do mundo natural e o transforma em imagem, em ideia-conceito, ou seja, o incorpora ao mundo intelectual por meio da sua internalização no sentido sociológico do termo". E, portanto, um processo que comporta diferentes níveis (consciência, internalização, conceitualização, alimentação da memória, ativação do sentido crítico, realização de comparações) e pelo qual o homem passa da contemplação passiva a um "comportamento ativo e criativo" (Araujo, 2010, p.119).

Araujo e Bruno (2010, p.18) destacam três documentos fundamentais na reflexão acerca da museologia brasileira, além da Declaração da Mesa-Redonda de Santiago do Chile que introduziu o conceito de museu integral, são eles: as conclusões do Seminário Regional da Unesco sobre a função educativa dos Museus (Rio de Janeiro, 1958), a Declaração de Quebec de 1984, que sistematizou os princípios básicos da Nova Museologia, e a Declaração de Caracas de 1992, que reafirma o Museu como canal de comunicação

Nessa direção, destaca Araujo (2010, p.119), Guarnieri identifica quatro perspectivas: a relação em si, entendida como a percepção (emoção, razão), o registro (sensação, imagem, ideia) e a memória (sistematização de ideias e de imagens e estabelecimento de ligações); o homem em si (filosoficamente, eticamente, no plano da teoria do conhecimento, da psicologia, da sociologia); o objeto em si, a ser identificado, classificado e conservado; e o museu, enquanto condição para a efetivação da comunicação das evidências materiais.

Se na museologia tradicional, explica Cândido (2010, p.151), homem, objeto e cenário associavam-se a público, coleção e edifício, pela nova museologia, a associação configura-se em: população, patrimônio e território. Esta é a síntese de Van Mensch, acompanhando as trajetórias de Gregorová, Stránský, Gluzinski, Sola e Guarnieri que recorre a ideia da Museologia como estudo da relação específica do homem com a realidade.

Ainda assim, é preciso considerar que:

As exposições não são neutras e são orientadas por interesses e pressupostos estabelecidos pelos sujeitos e instituições envolvidas no projeto da exposição" (Fabrys e Corrêa, 2017).

Bakhtin define este movimento de propagar uma única verdade, hegemônica e dominante como forças centrípetas. No movimento contrário estão as forças centrífugas, que resistem. São maneiras externas e visíveis de mostrar outras vozes no discurso. Valorizar estas perspectivas marginais do conhecimento, de modo a expor os pressupostos não examinados pela epistemologia dominante, são formas de balancear as forças centrípetas e centrífugas. As relações dialógicas são um complexo de relações entre pessoas socialmente organizadas e um tenso combate dialógico entre opiniões divergentes ocorre nas fronteiras. Neste dialogismo , no todo cultural, assume-se uma posição valorativa frente a outras posições valorativas (Faraco & Negri, 1998), e é justamente neste jogo de posições, nesta arena de disputas, que estas forças se apresentam.

Estes fatos, entre outros, em menor ou maior grau, de algum modo, desacomodaram as instituições museais. Bem, se o papel dos museus de salvaguardar artefatos foi ampliado para popularizar a ciência e a tecnologia, e os pilares destas entidades estão sendo revisitados; questiona-se: O quanto ofertar apenas uma narrativa, e ocultar outras tantas, é uma forma de manipular? Substituir uma narrativa por outra não conduziria novamente a apenas uma perspectiva? Os museus estão dispostos a dialogizar com subalternizados?

Desocultar o saber, explicitando-o, tornando-o discursivo, discutindo-o são ações apontadas por Pombo (2005, p.13) como caminhos para a interdisciplinaridade. Para Bakhtin (1998), ser responsável e responsivo em meus atos é uma relação que prescinde do outro. Nesta atitude responsiva de entender o outro nós não coincidimos com o outro, no sentido de ser empático, porque nós não conseguimos abrir mão do que já somos. Este deslocamento vai provocar tanto mudanças em mim como no outro.

Vozes de diferentes estratificações: os desafios da interdisciplinaridade

A palavra está sempre repleta de conteúdo e de significação. Em cada palavra:

[…] há vozes infinitamente distantes, anônimas, quase impessoais (as vozes das matizes lexicais, dos estilos etc.), quase imperceptíveis, e vozes próximas, que soam concomitantemente (Bakhtin, 2016, p. 101).

Os gêneros discursivos indicam pertencimentos, comunidade, história, memória, linguagem do cotidiano, oralidade (Street, 2010). Percebemos na prática a mudança de gêneros discursivos quando nos deslocamos entre unidades da atividade humana e prestamos maior atenção ao conteúdo temático, ao estilo e à construção composicional que

estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado e são, como explica Bakhtin (2016), igualmente determinados pela especificidade de um campo da comunicação.

A permanente articulação entre Museologia e Sociologia e sua constante preocupação com a formação e com as lutas políticas mais gerais pautaram o lugar de fala de Guarnieri que, ao identificar, no desempenho do exercício de museologia, similaridades ao exercício do trabalhador social, dedicou-se a aprimorar os estudos de Museologia pautando-se na interdisciplinaridade e seus corolários (Araujo, 2010, p.121).

A divisão do mundo do trabalho em profissões e em subcategorias reforçam os diferentes gêneros do discurso e polemizam os embates museológicos intramuros. Um museu contempla vários atores: curadores, museólogos, educadores, gestores, patrocinadores, associações de amigos, visitantes, comunidades. Na arena de disputas sobre o que deve ou não ser dito, que acervos serão ou não evidenciados, raramente há um equilíbrio de poder. A contradição é inerente ao processo. Cargos de professores x botânicos, paleontólogos, zoólogos; coleções de estudo x coleções de exposição; museus complexos x museus especializados; maior x menor valorização dos aspectos educativos para amplos públicos;

> *[...] essas foram as marcas específicas, locais, que assumiram as questões centrais em que se debateram os museus em todo o mundo e também no Brasil na transição para o século XX (Lopes, 2003, p.30).*

Como destaca Moraes (2010), os embates permanecem,

> *[...] envolver-se nos debates e na promoção de ações e políticas de Museus e do Patrimônio corresponde a localizar-se num lugar social e intelectual das disputas de sentido e da luta pela imposição de hegemonias culturais e relacionais (Moraes, 2010, p.15).*

Os enunciados e seus tipos, os gêneros discursivos, são correias de transmissão entre a história da sociedade e a história da linguagem. Qualquer enunciado concreto é individual e social. O conteúdo temático, o estilo e a construção composicional estão indissoluvelmente ligados no conjunto do enunciado. Cada unidade no uso da língua elabora seus tipos relativamente estáveis de enunciados (orais e escritos): os gêneros do discurso. Em cada campo existem e são empregados gêneros que correspondem às condições específicas de dado campo; é a esses gêneros que correspondem determinados estilos (Bakhtin, 2016).

> *Uma função (científica, técnica, publicística, oficial, cotidiana) e certas condições de comunicação discursiva, específicas de cada campo geram determinados gêneros, isto é, determinados tipos de enunciados estilísticos, temáticos e composicionais relativamente estáveis. O estilo é indissociável de determinadas unidades*

temáticas e – o que é de especial importância- de determinadas unidades composicionais: de determinados tipos da relação do falante com os outros participantes da comunicação discursiva – com os ouvintes, os leitores, os parceiros, o discurso do outro etc (Bakhtin, 2016, p.18).

Quando construímos um enunciado costumamos tirar as palavras de outros enunciados, e antes de tudo de enunciados congêneres com o nosso. O gênero do discurso é uma forma típica de enunciado, e nesta forma inclui-se certa expressão típica. Daí as expressividades típicas de gênero (Bakhtin, 2016, pp. 52-53). A presença inerente dos gêneros discursivos pode dificultar ou facilitar esta integração de equipes formadas por profissionais de diferentes áreas, não somente no que diz respeito ao conteúdo ou a determinadas temáticas, mas com relação a forma de se expressar.

Nos museus a articulação de diferentes áreas não se faz pela somatória ou pela justaposição, mistura ou combinação de disciplinas, temas e informações. O fazer museológico prescinde da necessidade de integrar dimensões variadas dos conhecimentos de múltiplas áreas. Os museus são perpassados por vários gêneros discursivos. De forma que os modelos de formação Museológica, em relação ao preparo para o trabalho interdisciplinar requerido pelos museus que demandam reflexões conjuntas sobre um mesmo objeto, não estão isentos de críticas dentro de seu próprio campo de conhecimento (Cândido, 2010, p. 147).

A diversidade de vozes em constante fricção eivada de estratificações é característica da heteroglossia dialogizada; bem como a refração de sentidos (Bakhtin, 2015, p.135).

A heteroglossia é, ela própria, dialogizada de múltiplas maneiras e em diferentes graus. Não somos autores de nossas próprias palavras. Sob vários aspectos, as linguagens de heteroglossia já se assemelham a gêneros [...], as linguagens, como os gêneros, são modos de conceitualizar o mundo em palavras.[...]. Uma 'linguagem' (de heteroglossia) é um complexo de crenças (Morson & Emerson, 2008, p.126).

Cada linguagem de heteroglossia originou-se de um vasto âmbito de experiência social e psicológica. Sua percepção do mundo foi moldada pela adição e reacentuação de avaliações e percepções contingentes do mundo ao longo do tempo, e assim a linguagem traz consigo a sabedoria da experiência histórica dos seus falantes (Morson & Emerson, 2008, p. 326). O diálogo nas linguagens sociais nem sempre é tão enriquecedor, mas nos museus, em função da concentração de acervos oriundos de diferentes culturas e de diferentes tempos, tem o potencial de ser.

Quando as linguagens entram em diálogo, ocorrem mudanças complexas. [...] Para começar, uma linguagem que entrou em diálogo com outra, especialmente se esse diálogo diz respeito ao tópico ou experiência a que a linguagem está particularmente

adaptada, perde a sua 'ingenuidade'. Torna-se autoconsciente, porque viu a si mesma numa perspectiva alheia e veio a entender como os seus próprios valores e crenças aparecem para outras linguagens. Quando é usada subsequentemente, tal linguagem já não pode falar sobre o seu tópico de maneira direta e não-autoconsciente, como se não houvesse outro modo plausível de fazê-lo. A linguagem começa não só a falar como a ouvir o modo como ela soa [...] (Morson & Emerson, 2008, p.327).

Vozes nas enunciações do museu

Os museus são organizações, mas são também formas de comunicar. No Seminário "A Museologia brasileira e o ICOM: convergências ou desencontros?", que reuniu, em 1995, representantes e estudiosos da museologia brasileira a apreciar, entre outros documentos a Declaração de Caracas de 1992, reconheceu-se que:

o museu, independentemente da natureza de seu acervo, histórico, localização ou política cultural, atua fundamentalmente como um canal de comunicação (Bruno, 2010, p.11).

Sobre comunicação é importante frisar que não são apenas as exposições, seja de curta duração ou de longa duração, que integram as ações em museus. As ações culturais, as ações de educação museal, o próprio *website* do museu somam-se, cada qual com as suas peculiaridades, a um conjunto de ações fundamentadas na subárea do conhecimento da museologia denominada comunicação museológica.

Se comunicar é um ato responsável. E o que define o ato não é, basicamente, o seu conteúdo ou o seu modo de realização, mas sim o grau e o tipo de responsabilidade pessoal que se assume para com ele. Concomitantemente, como afirma Bakhtin (2016), um enunciado absolutamente neutro é impossível. Por assim dizer, ao inserir uma foto em uma exposição, ou um recurso audiovisual, esta foto e este recurso são enunciados. No campo visual, algo é visto; no campo auditivo, algo é ouvido. São narrativas de quem as elegeu constituídas de elementos materiais que permite ver e ouvir e de elementos que são presumidos no campo das percepções que nós fazemos do mundo a partir de nossas experiências.

O visitar, entretanto, reside ainda ou em uma maior contemplação ou, mais recentemente, em uma maior extroversão, devido a espetacularização de algumas ações museológicas de curta duração. Entretanto, para grande parte do público que visita museus, reflexões e refrações a respeito do que foi selecionado e do que acompanha a exposição carecem de profundidade. Não se costuma questionar amplamente as intencionalidades que permeiam decisões, tais como: porque a fotografia foi registrada sob este ângulo, porque a obra deste artista foi escolhida, porque este texto e não outro foi combinado com determinada imagem, qual a formação de quem montou a exposição, que

público visita e que público financia a exposição, que textos e imagens são evidenciados e quais foram rejeitados.

Ao pensar o objeto museológico, leva-se em conta a informação que ele carrega consigo. Antes de compor determinada coleção, o objeto museológico é identificado e investigado. Segundo Padilha (2014):

> *[...] a informação está atrelada a um documento, que comporta um significado e que ao entrar num processo comunicativo, emite uma mensagem (Padilha, 2014, p.14).*

A produção de conhecimento e o texto em que este é registrado são uma arena de múltiplos discursos. Isto ocorre desde, por assim dizer, dentro do discurso do sujeito a ser analisado e conhecido, e se expande para o discurso do próprio pesquisador que pretende analisar e conhecer (Amorim, 2003, p.12). Diante de um documento, há, portanto, o que está evidente e o que não está evidente.

Padilha (2014, p.36) adverte que no objeto, dentro de suas múltiplas possibilidades de informação, há as intrínsecas, presentes no objeto supostamente mais fáceis de recuperar; e as extrínsecas, que necessitam de outras fontes para serem recuperadas. Destas últimas nem todas podem ser acessadas. Além disto, é importante considerar o pesquisador. Ele é um ser social que marca e é marcado pelo contexto no qual vive. Como elucida Freitas (2003, p.37),

> *[…] sua inserção no campo de investigação significa de fato sua penetração numa outra realidade, para dela fazer parte, levando para sua situação tudo aquilo que o constituiu como um ser concreto em diálogo com o mundo em que vive.*

No fazer a pesquisa, há a escolha de uma posição. Considerar a pessoa investigada como sujeito, explica Freitas (2003, p.29),

> *[...] implica compreendê-la como possuidor de uma voz reveladora da capacidade de construir um conhecimento sobre sua realidade que a torna co-participante do processo de pesquisa.*

O enunciado está voltado não só para o seu objeto, mas também para os discursos do outro sobre ele. Neste outro podem estar alguém conectado emocionalmente com o acervo, membros da equipe com opiniões divergentes, patrocinadores, comunidade, visitantes etc. Cada enunciado tem limites precisos, determinados pela alternância dos sujeitos do discurso (dos falantes), mas no âmbito desses limites, reflete o processo do discurso, os enunciados do outro, e antes de tudo os elos precedentes da cadeia. Nesta dialogização, não há consenso por completo, o que há são reflexões e refrações.

Ao acessar esses documentos, ao preparar-se para emitir seu enunciado, o falante depara-se com um registro que, em seu interior, já conta com muitas vozes, ainda que esteja sob uma única autoria. Se tantas vozes ingressam no cotidiano museológico, desde antes do planejamento

de exposições até para além das recordações das experiências de seus visitantes, quais são os benefícios de intencionalmente estimular os visitantes a perceber os contrastes dos enunciados concretos?

Vozes que penetram e que permeiam o acervo

O diálogo não se dá com o objeto per si, mas com o contexto do qual este participou ou participa. Destaca Brulon (2016, p.115), que a função da Museologia é dedicar parte da pesquisa que envolve o objeto ao estudo das culturas em que os sistemas de informação são fabricados.

Museus comunitários e ecomuseus tem seguido o caminho de musealizar contextos, onde o objeto-devir que se manipula, se quebra, é recuperado e passa a fazer parte de um ritual. O trabalho desenvolvido nessas instituições permitiu aos habitantes locais deixarem de

> *[…] interpretar os seus próprios bens a partir de um sistema de valores disseminado pelas elites das metrópoles culturais para interpretá-los de acordo com os seus próprios e a sua auto avaliação mediada pelos agentes do museu (Brulon, 2016, p.110).*

O protagonismo de artefatos, para Mendes (2012, p.18), dá-se na interação com quem os cria, produz, comunica, circula e usa. A coisa prenhe de palavra em oposição a coisa muda abrange o ser expressivo e falante, ou seja, o objeto e o campo de pensamento das ciências humanas, os tijolos na mão do construtor.

> *Shakespeare, como qualquer artista, não construía suas obras a partir de elementos mortos nem de tijolos, mas de formas já saturadas de sentido, já plenas de sentido. Aliás, os tijolos também têm uma determinada forma especial e, por conseguinte, expressam alguma coisa nas mãos do construtor (Bakhtin, 2017, p.15).*

Acerca de enunciações e objetos, outros já falaram sobre o objeto, contestaram, avaliaram, iluminaram:

> *[…] o objeto está amarrado e penetrado por ideias gerais, por pontos de vista, por apreciações de outros e por entonações. […] Orientado para o seu objeto, o discurso penetra neste meio dialogicamente perturbado e tenso dos discursos de outrem, de julgamentos e de entonações; […] O enunciado existente, surgido de maneira significativa num determinado momento social e histórico, não pode deixar de tocar os milhares de fios dialógicos existentes, tecidos pela consciência ideológica em torno de um dado objeto de enunciação, não pode deixar de ser participante ativo do diálogo social. Ele surge desse diálogo como seu prolongamento, como sua réplica, e não sabe de que lado se aproxima desse objeto (Bakhtin, 2014, p.86).*

Um objeto de museu não é o mesmo que objeto em museu. Há um processo de ressignificação onde o objeto detentor de sentidos de um

contexto precedente, um contexto, por assim dizer, não museal, adquire sentido neste novo ambiente Nos museus:

> *[…] para que a coisa ganhe o estatuto de objeto, ou para que um objeto de coleção passe a ser pensado como objeto de museu, um tipo de conversão deve ser operado pelo processo em cadeia da musealização (Brulon, 2016, p. 108).*

> *[...] o tempo e o espaço "colam" valores intangíveis, para além da materialidade e função: memória, história e sentimentos, singularizam artefatos em dados momentos de suas trajetórias (Mendes, 2012, p.18).*

> *Tudo se passa como se a vida anterior à musealização deixasse de existir para que o objeto de museu possa "renascer" para um novo universo de significações. Nessa nova fase de sua existência são alterados, para além de sua função que deixa de ser utilitária e passa a ser interpretativa, os seus modos de se relacionar com os outros objetos e com os seres humanos que lhe dão sentido. Ele não perde a sua funcionalidade e nem mesmo é possível afirmar que "morre" para o mundo do qual fazia parte anteriormente, no entanto, deixa de exercer as suas funções tradicionais para ser interpretado [...] (Brulon, 2016, p.109).*

> A reflexividade emana deste processo:

> *Coisas em uma exposição de museu são coisas que nós temos que pensar. Eles são executados: Eu não penso em colher quando estou comendo em casa ou em um restaurante, mas uma vez que a colher está na vitrine de um museu, eu sou levada a pensar sobre isso, porque eu sou, então, confrontada com a colher realizada e sou obrigado a dialogar com ela (Soares, 2010, p. 10).*

A arquitetura e a aura que envolve os objetos têm papel relevante nesse processo.

> *A coisa, ao permanecer coisa, pode influenciar apenas as próprias coisas; para influir sobre os indivíduos ela deve revelar seu potencial de sentido, isto é, deve incorporar-se ao eventual contexto de palavras e sentidos (Bakhtin, 2003, p. 404).*

Qualquer objeto "desacreditado" e "contestado" é aclarado por um lado e obscurecido por outro. As opiniões sociais são multidiscursivas, de forma que:

> *[…] a concepção do objeto pelo discurso é complicada pela 'interação dialógica' do objeto com os diversos momentos de sua conscientização e de seu desacreditamento sócio-verbal […] A atmosfera social do discurso que envolve o objeto faz brilhar as facetas de sua imagem (Bakhtin, 2014, p. 86- 87).*

Em vez de realçar algumas facetas em detrimento de outras, seria possível aos museus ativá-las e organizá-las? Visto que,….Em que medida colaboradores dos museus, ao enunciarem, e visitantes, ao interpretarem os enunciados do museu percebem as intencionalidades dos recursos empregados nas exposições?

A efervescência de vozes no *design* das exposições

A escolha do trajeto que será percorrido pelo visitante, os dispositivos que serão utilizados em cada exposição, as imagens, os cenários, estas são algumas das decisões necessárias no planejamento das exposições. Não se pode separar a palavra de sua relação concreta com a situação.

> *Ao se estudar as diversas formas de transmissão do discurso de outrem, não se pode separar os procedimentos de elaboração deste discurso dos procedimentos de seu enquadramento contextual (dialógico): um se relaciona indissoluvelmente ao outro (Bakhtin, 2014, p.141).*

Segundo Bakhtin (2016), para estudar os enunciados não se pode isolá-los do fluxo histórico. De forma que é um desserviço basear a produção de conhecimento em textos descolados de seus contextos. Olhar para o contexto possibilita perceber além do que está sendo dito. Muitas vezes, o que não é dito traz mais informações.

Tanto na consulta às informações quanto no enunciado preparado para a exposição, imagens e textos estão presentes. A função dos textos é explicar imagens, assim define Flusser (1985). Imagens são mais conceituais e textos são mais imaginativos, mas ambos são mediações. E há diferenciação se a imagem é técnica ou se é tradicional.

> *No caso das imagens tradicionais, é fácil verificar que se trata de símbolos: há um agente humano (pintor, desenhista) que se coloca entre elas e seu significado. Este agente humano elabora símbolos "em sua cabeça", transfere-os para a mão munida de pincel, e de lá, para a superfície da imagem. A codificação se processa "na cabeça" do agente humano, e quem se propõe a decifrar a imagem deve saber o que se passou em tal "cabeça". No caso das imagens técnicas, a situação é menos evidente (Flusser, 1985, p. 11).*

O caráter aparentemente não-simbólico, objetivo, das imagens técnicas faz com que seu observador as olhe como se fossem janelas e não imagens. O observador confia nas imagens técnicas tanto quanto confia em seus próprios olhos. Nas constatações de Flusser (1985), quando as imagens técnicas quando são criticadas, o são não como imagens, mas enquanto visões do mundo. A crítica que Flusser (1983) faz é que as imagens técnicas, longe de serem janelas, são imagens, superfícies que transcodificam processos em cenas. Isto porque há um aparelho e um agente humano que o manipula (fotógrafo, cinegrafista). Há, portanto, uma intencionalidade além da nossa.

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

Precisamos perceber que o fotógrafo teve uma escolha, uma intencionalidade. Conforme frisa Souza (2003, p. 79), o mundo cada vez mais, se revela por meio de narrativas figuradas exigindo a presença de um novo leitor que, por sua vez, também escolhe os ângulos de seus registros fotográficos eleitos, munidos de seus aparelhos individuais ou compartilhados, com os registros fotográficos autorizados ou desautorizados. Selfies, registros familiares, escolares junto ao objeto ou ao cenário que mais chamou a atenção, registrando experiências vividas, compartilhando em tempo real com quem não está ali, lembranças a serem acessadas em um tempo indeterminado. Ou ainda, registros para uso técnico, profissional, uma paisagem a ser pintada, uma embarcação que servirá de inspiração para um trabalho artesanal, ou para um trabalho da escola. Uma profusão de enunciados possíveis.

Apesar de uma aparência linear, em linhas que orientam, no caso ocidental, uma leitura da esquerda para direita e de cima para baixo, um texto é dialógico. Vozes se aproximam, se completam, se confrontam. Todo enunciado é de natureza social. A palavra é orientada para o interlocutor. O que está ou não está escrito, a forma como foi escrito depende de quem é esse interlocutor. Se o interlocutor é integrante ou não do mesmo grupo social, se ele se encontra em uma posição inferior, se ele tem ou não laços sociais estreitos com o falante… tudo isto interfere no que está registrado no texto.

O centro organizador de qualquer enunciado, de qualquer expressão, segundo Volochínov (2016, p.216), não está no interior, mas no exterior, no meio social que circunda o indivíduo. Há, por assim dizer, um diálogo não necessariamente *face a face.* A comunicação verbal, explica Volochínov (2016), é sempre acompanhada por atos sociais de caráter não discursivo (atos do trabalho, atos simbólicos) dos quais ela é frequentemente apenas um complemento. Entretanto, se, como descreve Padilha (2014, p. 35) a documentação museológica possui essencialmente o objetivo de organizar e de possibilitar a recuperação da informação contida em seu acervo, ao tornar-se fonte de informação para curadorias, pesquisas científicas, ações culturais e educativas, indago: o quanto essa busca centra-se no objeto ou no sujeito? Ao ser adquirido pelo museu, o objeto perde e ganha informações.

No Museu Nacional do Mar – Embarcações Brasileiras de São Francisco do Sul, Santa Catarina, Brasil, encontramos dois exemplos. No primeiro, o visitante se depara com a riqueza de vozes na constituição de uma embarcação. A constituição da Vela Rabo de Galo revela o hibridismo em embarcações, a riqueza de culturas do mar e seus habitantes.

Figura 1: *Painel que versa sobre a Vela Rabo de Galo. Fonte: Era virtual (2018).*

Na sala temática dos botes, ao descrever a navegabilidade do Bote Cearense, o/a(s) autor (a/es) do painel que acompanha o acervo tem o cuidado de estabelecer conexões na constituição da Vela Rabo de Galo assentada em relações dialógicas históricas que envolvem culturas do mar e seus habitantes.

> *[...] Nos que têm vela latina, o mastro é curto, estaiado (preso em cabos), e a verga (peça de madeira que sustenta a vela) tem grandes dimensões, característica que lhe valeu o apelido de Rabo de Galo. Assim como os mastros das jangadas, estas vergas, maiores do que o comprimento dos barcos, são formadas pela emenda de diversos pedaços de madeiras diferentes, sendo que as espécies utilizadas nas extremidades são mais flexíveis do que as do centro da verga [...] Esta solução de emenda provavelmente é proveniente da escassez de materiais de porte no litoral arenoso do Ceará. Curioso é saber que esta técnica, com os mesmos encaixes e amarrações, era encontrada nas vergas e mastros dos navios antigos, inclusive em naus e caravelas e que até hoje é usada em embarcações tradicionais do Mar Vermelho e da África Oriental ("Era Virtual-Museu Nacional do Mar", 2018).*

Noutro exemplo, a pujança econômica da extração petrolífera é tema da exposição, mas os efeitos deste crescimento econômico na pavimentação de rodovias também são evidenciados como fator preponderante na extinção dos Saveiros, embarcações que, em seu tempo,

promoveram o desenvolvimento do Recôncavo Baiano. As palavras de Castro (2012) relatam o contexto de extinção.

> *Durante longo tempo, foi o principal meio de transporte local. Velas içadas, lançadas ao vento, os saveiros cortaram os séculos e as águas nas travessias do recôncavo Baiano [...] Gente, bichos e produtos agrícolas eram transportados por essas pioneiras embarcações de madeira, que uniam cidades, vilas e portos entrelaçados no mar. Foram testemunhas dos primeiros passos do Brasil, mas estão prestes a cair no esquecimento. Restam apenas 20 saveiros em atividade, brava resistência à modernidade, que trouxe estradas e caminhões, atores fundamentais para sua quase extinção (Castro, 2012, p.68).*

Os depoimentos que relatam estes contextos são expostos no museu em painéis e em recursos audiovisuais dispostos próximos de um Saveiro, e mais adiante, próximos a maquetes e painéis que ilustram e descrevem o segmento petrolífero sob outra perspectiva do desenvolvimento econômico.

O que estes dois exemplos têm em comum é que permitem enriquecer o pensar destas histórias. Ao trazer um artefato cuja constituição é perpassada por vozes e ao aproximar vozes divergentes acerca de uma temática o museu distancia-se de um enunciado monológico e indica outros locais de fala. Mas o enunciado também tem um endereçamento, um direcionamento a alguém; desde o início o enunciado se constrói levando em conta as atitudes responsivas. Segundo Volochínov (2016, p.184), “todo enunciado, mesmo que seja escrito e finalizado, responde algo e orienta-se para uma resposta”.

Ao construir estes enunciados, desde o início, a equipe museológica envolvida aguardava uma resposta de seus destinatários. Como frisa Bakhtin (2016, p.62),

> *[...] o papel dos outros, para quem se constrói o enunciado, é excepcionalmente grande, [...] é como se todo o enunciado se construísse ao encontro dessa resposta.*

E ao chegar ao limite destes enunciados concretos como unidade da comunicação discursiva, ou seja, ao finalizar os painéis e fixá-los, ao dispor o acervo e os recursos audiovisuais em determinados espaços, ao definir o que seria dito pelos mediadores, ao abrir para o público a exposição, o museu (sua equipe) passa a palavra ao outro.

O primeiro e mais importante critério de conclusibilidade do enunciado, segundo Bakhtin (2016, p. 35) é a possibilidade de responder a ele. Nesta alternância de sujeitos, espera-se que essas pausas sejam seguidas de uma resposta ou uma compreensão responsiva de outro falante. Intercambiam-se enunciados. Abrem-se às possibilidades de recepções de leituras no museu.

Faraco & Negri (1998), os textos são infindamente criados pelos leitores no processo de leitura. Em outras palavras, por mais que se pense, esboce e se construa uma narrativa a ser pretensamente assimilada pelos visitantes de um museu, existirão várias verdades mutuamente contraditórias. A práxis dos grupos humanos vai gerando diferentes modos de dar sentido ao mundo (de refratá-lo) que vão se materializando e se entrecruzando no mesmo material semiótico.

Na diversidade de visitantes diversificam as recepções de leituras. Educadores, pesquisadores, pescadores, velejadores, engenheiros navais, ribeirinhos, estudantes de diferentes idades e escolaridades, cada qual fará a sua leitura que não é uma leitura passiva e que jamais se encerra no momento da visitação. Seja o discurso escrito ou falado, são diferentes recepções de leitores, de ouvintes.

> *Essa posição responsiva do ouvinte se forma ao longo de todo processo de audição e compreensão desde o seu início, às vezes literalmente a partir da primeira palavra do falante (Bakhtin, 2016, p.25).*

Esta mudança de perspectiva localiza o museu, não como um ponto de partida, mas como um texto inacabado, onde muitas vozes circulam com potências diferentes. A dialogização vem desde antes do planejamento da exposição museológica, permeia os processos de visitação, e prossegue. Os visitantes, leitores e ouvintes, tornam-se falantes, respondem ao que foi ativamente entendido nos discursos subsequentes, no seu comportamento, ainda que silenciosamente, ainda que em outras épocas, ainda que de outros locais de fala.

Referências

Amorim, M. (2003) A contribuição de Mikhail Bakhtin: a tripla ação ética, estética e epistemológica. In: Freitas, M. T.; Souza, S. J.; Kramer, S. (2003) *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin.* col. Questões da nossa época. São Paulo: Cortez.

Araujo, M. M. (2010) Waldisia Rússio Camargo Guarnieri: a agente da utopia. In: Bruno, M. C. O. (Coord.); Araujo, M. M.; Coutinho, M. I. L. (2010) *Waldisia Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional.* São Paulo: Pinacoteca; ICOM, 2010. (Col.). A permanência das ideias: a influência nos contextos museológicos. v. 2. pp. 103-144.

Araujo, M. M., Bruno, M. C. O. Introdução: um momento de reflexão sobre o nosso passado museológico. In: Bruno, M. C. O. (Org). (2010) *O ICOM/ Brasil e o pensamento museológico brasileiro: documentos selecionados.* São Paulo: Pinacoteca do Estado, Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010. v.2. pp. 17-22.

Bakhtin, M. (1998) *Para uma filosofia do ato responsável*. Trad. Aos cuidados de Valdemir Miotello e Carlos Alberto Faraco. São Carlos: Pedro & João Editores, 2010, 160p. São Paulo: UNESP/HUCITEC.

_____.(2017) *Notas sobre literatura, cultura e ciências humanas*. São Paulo, Editora 34.

_____. (2016). *Os gêneros do discurso*. Trad. aos cuidados de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.

_____. (2015) *Teoria do romance I: a estilística*. Trad. aos cuidados de Paulo Bezerra. São Paulo: Editora 34.

_____. (2014) *Questões de literatura e estética: a teoria do romance.* 7. ed. São Paulo: Hucitec.

Barretto, M. (2003) *Turismo e legado cultural.* 2. ed. Campinas - SP: Papirus.

Brulon, B. (2016) *Re-interpretando os objetos de museu: da classificação ao devir.* TransInformação, Campinas, 28(1):107-114, jan./abr., 2016.

Bruno, M. C. O. (Coord.); Araujo, M. M.; Coutinho, M. I. L. (2010) *Waldisia Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional.* São Paulo: Pinacoteca; ICOM, 2010. (Col.). A permanência das ideias: a influência nos contextos museológicos. v. 2.

Cândido, M. M. D. (2010) Teoria museológica: Waldisa Rússio e as correntes internacionais. In: Bruno, M. C. O. (Coord.); Araujo, M. M.; Coutinho, M. I. L. (2010) *Waldisia Rússio Camargo Guarnieri: textos e contextos de uma trajetória profissional.* São Paulo: Pinacoteca; ICOM, 2010. (Col.). A permanência das ideias: a influência nos contextos museológicos. v. 2. pp. 103-144. pp. 145-158.

Carvalho, N.M. (1947) *Papel educativo do Museu Histórico Nacional*. Anais do Museu Histórico Nacional. v. v III. 1947. Disponível em: http://docvirt.com/docreader.net/WebIndex/WIPagina/MHN/11784.

Castillo, S. S. (2008) *Cenário da arquitetura da arte: montagem e espaços de exposições.* São Paulo: Martins Fontes.

Castro, M. B. (2012) *Vento contra: a saga da resistência dos últimos Saveiros da Bahia.* NetGeoBrasil. set. 2012. Disponível em: http://www.vivasaveiro.org/site/wp-content/uploads/2014/03/20120900_natgeo_saveiros.pdf.

Fabrys, Y.; Corrêa, R. O. (2017) *Exposições são boas para pensar: estratégias expográficas e curatoriais para uma narrativa histórica sobre o popular.* In: Encontro da Associação Nacional de Pesquisadores em Artes Plásticas, 26o, Campinas. (2017) Anais do

26o Encontro da Anpap. Campinas: Pontifícia Universidade Católica de Campinas, 2017. p.3618-3632.

Faraco, C. A. & Negri, L. (1998). *O falante: que bicho é esse afinal?* Letras, n.49. Curitiba: Editora da UFPR.

Faria, A.C. G. (2017) *Educar no museu: o Museu Histórico Nacional e a educação no campo dos museus (1922-1950).* Universidade Federal do Rio Grande do Sul. Programa de Pós-Graduação em Educação. Tese. Porto Alegre. Disponível em: https://lume.ufrgs.br/bitstream/handle/10183/158339/001021268.pdf?sequence =1&isAllowed=y.

Fiorin, J. L. (2006) Introdução: vida e obra; O dialogismo. In: _____.*Introdução ao pensamento de Bakhtin.* São Paulo: Ática.

Flusser, V. (1983) *Filosofia da Caixa Preta.* Disponível em http://www.iphi.org.br/sites/filosofia_brasil/Vil%C3%A9m_Flusser_-_Filosofia_da_Caixa_Preta.pdf

Fonseca, M.C.L. (1997). *Patrimônio em processo: trajetória da política federal de preservação no Brasil*. Rio de Janeiro: UFRJ/IPHAN.

Freitas, M. T. (2003) A perspectiva sócio-histórica: uma visão humana da construção do conhecimento. In: In: Freitas, M. T.; Souza, S. J.; Kramer, S. (2003) *Ciências humanas e pesquisa: leituras de Mikhail Bakhtin.* col. Questões da nossa época. São Paulo: Cortez.

García Canclini, N. (2000) Entrada. In:_____. *Culturas híbridas: estratégias para entrar e sair da modernidade*. São Paulo: EdUSP. (Ensaios latino-americanos, I).

Hall, S. (2003). A questão multicultural. In: SOVIK, Liv (Org). *Da Diáspora: identidades e mediações culturais.* Belo Horizonte: Editora UFMG; Brasília: Representação da UNESCO no Brasil.

Leite, M. I. & Ostetto, L.E. (Org.) (2010) *Museu, Educação e Cultura: encontros de crianças e professores com a arte.* 3 ed.Campinas: Papirus.

Lopes, M. M. (2003) Imagens das “Ciências dos Museus” no Brasil no século IXI. In: Cidoval M., Sousa, N.P. M. & Silveira, T.S.(Org) (2003) *A comunicação pública da ciência.* Cabral Editora e Livraria Universitária. Taubaté, SP.

Martín Barbero, J. (2003). *Dos meios às mediações: comunicação, cultura e hegemonia*. 2. ed. Rio de Janeiro: Editora da UFRJ.

____. (2018) *El futuro que habita la memoria*. Departamento de Estudios Socioculturales. ITESO, Mexico. Disponível em: https://esjatologico.files.wordpress.com/2010/09/el-futuro-que-habita-la-memoria2.pdf.

Mendes, M. D. (2012) *Cultura material e design: trajetórias sociais de artefatos em contextos materiais e culturais de produção, circulação e consumo.* Curitiba, 2012.

Moraes, N. A. (2010) Museus e poder: enfrentamentos de um incômodo de pensar e fazer. In: *Museu de Astronomia e Ciências Afins. O caráter político dos museus*. Rio de Janeiro: MAST. Disponível em: http://livroaberto.ibict.br/bitstream/1/955/1/mast_colloquia_12.pdf.

Morson, G. S. & Emerson. (2008) *Mikhail Bakhtin: criação de uma prosaística,* São Paulo: Edusp.

Padilha, R.C. (2014) *Documentação museológica e gestão de acervo.* Coleção estudos museológicos. v.2. Florianópolis: FCC Edições.

Pombo, O. (2018) *Interdisciplinaridade e integração dos saberes*. Liinc em revista. v.1. n.1. Disponível em: http://revista.ibict.br/liinc/article/view/3082/2778.

Sem autoria: Era Virtual. Museu Nacional do Mar. Visitas virtuais. Disponível em: http://eravirtual.org/museu-nacional-do-mar/.

Soares, C. T. S. (2010) *O processo de significação da experiência museal: um estudo sobre o contexto pessoal dos professores de ciências.* Dissertação de Mestrado. Mestrado em Educação em Ciências e Matemática. PUCRS: Porto Alegre.

Souza, V. M. (2015) *Memória e Museus de ciências: a compreensão de uma experiência museal a partir da recuperação das memórias dos visitantes*. Mestrado em Educação em Ciências Matemáticas. PUCRS: Porto Alegre.

Street, B. (2010) *Letramento acadêmico: escrita de estudantes, teorias de gênero.* Revista Brasileira de Linguística Aplicada 10 (2). p. 347-361. <http://www.redalyc.com/articulo.oa?id=339829613004ER –>. Acesso em: 06/06/2018.

Taddei, A. M. S. M.(2013) *Língua, patrimônio e museu no Museu da Língua Portuguesa e nas réplicas de seus visitantes*. 216 f. Tese (Doutorado em Ciências Sociais) – Instituto de Filosofia e Ciências Humanas da Universidade do Estado do Rio de Janeiro, Rio de Janeiro.

Viana, L. D. (2008) Museus, Histórias, Memórias e Nação: a representação do espaço e do tempo em um cenário de poder. In: Chagas, M.S., Bezerra, R. Z. & Benchetrit, S.F. (org.). *A democratização da memória: a função social dos museus ibero-americanos*. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional.

Volochínov, V. N. (2016) *Marxismo e filosofia da linguagem: problemas fundamentais do método sociológico na ciência da linguagem*. São Paulo/SP: Editora 34. El Museo Silencioso. Hyperconexiones de Culturas Sumergidas.

Reflexionando desde la teoría aplicada a la praxis

Lic. Eva Beatriz Guelbert

Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe (Consejo Consultivo),
Museo Histórico Comunal de Moisés Ville(Asesora)

evaguelbert@yahoo.com.ar

Resúmen

Desde la teoría museológica, con enfoque crítico y constructivo, se ha cuestionado y trabajado en Latinoamérica desde hace décadas, creando aportes sustanciales que favorecen la labor museística y la formación profesional.

El pensamiento latinoamericano ha puesto en crisis lo existente en la búsqueda de respuestas y propuestas renovadoras que contemplen las necesidades del momento: el proceso acelerado de la globalización y su implicancia, el avance de la tecnología digital y de los medios sociales en la comunicación y la necesidad de introducir cambios como herramientas que ayuden a los museos en su labor museal y a responder a la demanda de sus públicos.

Se contemplan la posibilidad de introducir innovaciones que permitan abordar los requerimientos actuales de la Nueva Museología[1] aplicada a lo museal y favorezcan la hiperconexión entre entidades afines a través del trabajo en red, la difusión y el conocimiento en pro del bien común.

Resumo

A partir da Teoria Museológica, e com enfoque crítico e construtivo, vem-se trabalhando há cinco décadas na América Latina, analisando questões e criando aportes substanciais que favorecem a prática museológica e a formação profissional.

O pensamento latino-americano colocou em foco a crise do existente, na busca de respostas e propostas renovadoras que contemplem as necessidades do momento, face ao processo acelerado da globalização e suas implicações, ao avanço da tecnologia digital e dos meio sociais na comunicação; e enfatizou a necessidade de introduzir cambios como ferramentas que ajudem os museus em suas práticas e a responder à demanda de seus públicos.

[1] En 1972, en el transcurso de la mesa Redonda de Santiago de Chile, organizada por ICOM, tuvo su primera manifestación pública e internacional el movimiento llamado La Nueva Museología. Se reafirmó el papel social del Museo y el carácter global de sus intervenciones.

Contempla-se a possibilidade de introduzir inovações que permitam abordar os requisitos atuais da Nova Museologia[2] e que favoreçam a hiperconexão entre entidades afins, através do trabalho em rede e a difusão do conhecimento, em prol do bem comum.

Abstract

From the museological theory, with a critical and constructive approach, it has been questioned and worked in Latin America for decades creating substantial contributions that favor the museum work and professional training.

The Latin American thought has brought into crisis what already exists in search of answers and renewal proposals that involve current needs: the fast globalization process and its implications, the growth of digital technology and social media of communication and the need to introduce changes as a tool to help museums in their work and to answer to people´s demand.

It is considered the possibility of introducing innovations to address today requirements of the New Museology[3] applied to the museum and to promote related entities hyperlink in their network, broadcasting and knowledge in favor of general welfare.

Reflexionando desde la teoría aplicada a la praxis

Desde la teoría museológica se ha ido viendo, recibiendo e intercambiando ideas en concordancia con la expansión de los enfoques críticos en las humanidades, sobre la necesidad de contemplar los acelerados cambios globales que se producen en todos los planos desde hace décadas. Así surgen nuevas competencias, tecnologías y enfoques.

Decía la Lic. Nelly Decarolis, Presidente del ICOFOM en el 2008 y actualmente del ICOM Argentina(2018-19), en el Prólogo del ICOFOM Study Serie Nro 37: "Es necesario hacer frente a los cambios producidos por esta revolución tecnológica, que se inició a fines del Siglo XX: conocer su incidencia en la evolución del museo, de su entorno y en la concepción de lo real; evaluar al mismo tiempo sus alcances y el tratamiento con que deberá incorporar las nuevas tecnologías, sin desvirtuar su esencia ni su

[2] Em 1972, no âmbito da mesa Redonda de Santiago de Chile, organizada pela UNESCO/ICOM, teve sua primeira manifestação publica internacional o movimento chamado Nova Museologia. Reafirmou-se o papel social do Museu e o caráter global de suas intervenções.
Prof. Dr. Teresa Scheiner. Coordenadora, Doutorado em Museologia e Patrimônio - PPG-PMUS

[3] In 1972, during the Discussion Panel in Santiago, Chile, organized by ICOM, there was the first public and international presentation of the movement called The New Museology where the social role of the Museum and the global nature of its interventions were reaffirmed. - Translation: Prof. Alicia Racca

filosofía, en la certeza de que de este modo no constituyen una amenaza sino un desafío que ofrece diversas alternativas de interacción".

A raíz de ello, se han incrementado los estudios críticos sobre museos y su aplicación a las prácticas museísticas a través de una vasta y variada producción, que tiende a replantear sus roles, basados en el respeto y la ética, poniendo énfasis en la diversidad cultural y social para generar cambios que lleven a la formación identitaria y la adecuación a nuevas herramientas a utilizar.

Se ha tomado distancia de ciertos conceptos y se han sumado otros que se han generado como conclusiones de Encuentros. Fueron estudiados minuciosamente uniendo teoría y praxis, trabajando en workshops y en investigaciones desde diferentes ángulos y enfoques en Latinoamérica.

Se ha descubierto que muchas de ellas siguen estando vigentes, se le han ido sumando conceptos, paradigmas, propuestas, opiniones creativas, movimientos, que ayudan a aggiornarnos en ideas y realizaciones, permitiendo abordar así los requerimientos actuales de la Nueva Museología(1972)[4] aplicada a lo museal. Se han incorporado las nuevas tecnologías como herramientas que ayudan a la hiperconectividad, a la difusión y al trabajo en red, más allá de la tarea museográfica.

"Los trabajos académicos se orientan hacia una problemática de candente actualidad: el análisis y la reflexión acerca de los cambios de roles con que se ve enfrentada la museología como disciplina científica y el museo como hacedor, capaz de llevar adelante los cambios que exige el acelerado desarrollo de las nuevas tecnologías de la comunicación y la información……el espacio electrónico se ha convertido en un nuevo e importante espacio social … con una modalidad de acción sin precedentes en la historia que posibilita a los seres humanos el actuar a distancia…"[5]

Existe el pensamiento Latinoamericano o sólo se ha copiado lo que llega de Europa, Estados Unidos u otros países? Por supuesto que existe, tiene larga data de trabajo y aportes y sino no lo estaríamos planteando desde una concepción lógica, activa, creativa y cuestionadora sobre un tema que nos moviliza y nos obliga a la búsqueda de respuestas, a la investigación y a concebir nuevas aportaciones desde nuestros lugares al mundo.

Si bien los primeros pasos en América Latina se dieron en la Mesa redonda de Santiago (Chile, 1972), las reuniones comienzan a realizarse a partir de la descentralización del ICOFOM y la creación del ICOFOM

[4] En la mesa Redonda de Santiago, Chile, organizada por ICOM, tuvo su primera manifestación pública e internacional el movimiento llamado La Nueva Museología. Se reafirmó el papel social del Museo y el carácter global de sus intervenciones.
[5] Decarolis, N.: Prologo - ISS 37, Changsha, China, 2008.

LAM(1989)[6], desplegando una intensa y permanente labor científica y académica.

El ICOFOM produjo en sus primeros 10 años lo que hoy se reconoce como la teoría de la museología. Es interesante señalar que dicha teoría iniciada por teóricos europeos, se desarrolla fuera de Europa en Canadá, Asia y América Latina, a partir de la década de 1990. El ICOFOM LAM emprende una producción sistemática en español y portugués y oficializa en 1992 su adhesión al concepto fenomenológico del museo y al medio en que está inserto: su paisaje cultural.

Desde entonces el pensamiento latinoamericano no ha cesado de generar propuestas, poniendo en crisis lo existente en la búsqueda de respuestas coherentes y renovadas, acorde a las necesidades del momento y el requerimiento de los museos y sus públicos.

Tomando en cuenta dichos pensamientos y los documentos, Cartas y recomendaciones generadas en los Encuentros del ICOFOM LAM[7] encontramos:

> *"El rescate y la transmisión de las identidades consiste en una tarea de resguardo de la memoria colectiva que"… entre otros ítems:*
>
> *"reconoce la necesidad de homologar lenguajes para lograr la adecuada definición y trasmisión de los valores de una realidad que puede ser material, inmaterial, documental y /o virtual"* [8]
>
> *"… la globalización no es un fenómeno nuevo. Se ha dado siempre a escalas y con matices diferentes… Conlleva riesgos y oportunidades".*

Tomando en cuenta la Carta de Xochimilco,(México, 1998), la Carta de Cuenca, (1997); vemos que el ICOFOM LAM "ha fomentado desde la función social de los museos tareas que contribuyen a la identificación de los riesgos y oportunidades de la globalización tendientes a afirmar los valores naturales y culturales de los pueblos a fin de facilitar un desarrollo sustentable, armónico, efectivo y duradero, sin detrimento de sus integridades sociales" [9].

En la Carta de Coro, (Venezuela,1999), se recomendaba "reforzar las identidades culturales específicas para adquirir mayor fuerza y resistencia frente al avance arrollador de un proceso de globalización, prácticamente imposible de detener…".

En la Carta de Antigua (Guatemala, 2004), se recomienda "sustentar la atribución de los valores inmateriales sobre sólidos fundamentos éticos,

---

[6] América Latina y el Caribe.
[7] Decarolis, N. (compiladora) : *El Pensamiento museológico Latinoamericano*, los documentos del ICOFOM LAM - Cartas y recomendaciones 1992-2005- Editorial Brujas, Córdoba, Argentina, 2006.
[8] Idem, Extraído del Análisis integral del ICOFOM LAM , punto 2.1.1
[9] Idem, p.12

reconociendo la existencia de la diversidad cultural en un marco de reflexión y respeto hacia otros elementos simbólicos"

Se ha analizado aplicando un F.O.D.A.[10], a fin de determinar soluciones factibles y gestiones para tratar de minimizar los riesgos y amenazas que provocan los cambios globales. A la vez incrementar las oportunidades a través de la conexión entre diversidad cultural, el respeto, la preservación y la tecnología, tomando al Museo como eje cultural, social, educativo y turístico sustentable (o sostenible) y su vínculo con el Patrimonio y su puesta en valor.

Entre las recomendaciones del XI Encuentro Regional realizado en Cuenca (Ecuador, 2002) se dice que "Es necesario profundizar prioritariamente la problemática terminológica y su relación con la informática, a efectos de definir lo que es virtual y lo que es digital para comprender lo que representan las nuevas concepciones, sus herramientas y estrategias de trabajo"

En la recomendación del XII Encuentro Regional del ICOFOM LAM en Salvador-Bahía (Brasil, 2004) se recomienda "que sea reconocida la importancia de la Teoría Museológica como soporte ético para la presentación de imágenes virtuales en Museos".

La Dra. Tereza Scheiner que perteneció al Comité Consultivo del ICOM, consultora permanente del ICOFOM LAM y Rectora del Doctorado de Museología en UNIRIO cuando se presentó el libro *El Pensamiento Museológico Latinoamericano* decía que "puede servir como soporte para la elaboración de nuevas formas de abordar las cuestiones museológicas y la gestión del Patrimonio Integral".

También en Asambleas Internacionales del ICOM, el trabajo del Comité de Museología (ICOFOM y el de su Sub-Comité Latinoamericano) se ve reflejado en importantes aportes de Profesionales, por ejemplo:

En la Asamblea General del ICOM en Viena (Austria, 2007), el Comité de ICOFOM trató el tema: "Museología y tecnologías" en donde hubo importantes contribuciones como el de la Lic. Nelly Decarolis, de la Lic. Olga Nazor de Argentina, del Dr. Bruno Bulón y de la Dra. Tereza Scheiner de Brasil. Mientras que sobre la temática: "Museos y Patrimonio Universal"[11] escribieron la Cons. Mónica Risnicoff de Gorgas, La Lic. Eva Guelbert de Rosenthal, de Argentina y Marilia, Xavier Cury de Brasil.

"Cuando se habla de técnica y tecnología se hace referencia a dos términos que cubren un mismo campo del *saber hacer* pero que se diferencian sutilmente, ya que la tecnología es técnica a la que se suman estructuras económicas, productivas y sociales"[12]

---

[10] Fortalezas, Oportunidades, Debilidades y Amenazas

[11] ICOFOM Study series- ISS 36. Viena, Agosto 2007 "Museología y tecnología" y "Museología y Patrimonio Universal".

[12] Decarolis, N.: *Museología y Nuevas tecnologías. Un desafío para el Siglo XXI*

"Al abordar el concepto de Patrimonio integral se llega a la convicción que la tarea de preservación de la memoria, que le cabe al Museo debe ser entendida como el soporte sobre el cuál inscribimos…nuestra propia representación del mundo" y por consiguiente debemos "…mantener una actitud vigilante y comprometida frente a los procesos tendientes al detrimento de la memoria cultural"[13], apresurando el rescate y evitando la pérdida definitiva de elementos únicos que son salvaguardados para futuras generaciones.

La Lic. Norma Rusconi, a quien recordamos por su intensa labor de esclarecimiento en el abordaje de la Terminología museística (Tesauso), que marco rumbos y definió en su propio lenguaje: "lo museal deviene de una realidad polisémica, compleja, multivarial y multicausal".

En su documento *El Museo, la museología y su praxis social* expresaba que "la recuperación de la memoria colectiva es fundamental para el reconocimiento de una cultura integradora y pluralista".[14]

Nos cuestionamos como la querida Norma trataría hoy de definir epistemológicamente el concepto "Museo".

Si bien aún la definición de Museo(2007)[15], no ha sido objeto de modificaciones sustanciales, se han realizado varias revisiones y se sigue debatiendo y examinando a través de ensayos y contribuciones que permiten señalar los desafíos en que se enfrentan los museos y sus espacios culturales, desde el ICOM y desde varios de sus Comités Internacional, como el del ICOFOM[16].

Entre otros, Geoffrey Lewis propone un concepto ampliado en donde el Museo es "un soporte de conocimientos compuestos de testimonios materiales e inmateriales del Patrimonio cultural e inmaterial……en beneficio de la Sociedad y de su desarrollo, de manera permanente y no lucrativa." "…un lugar, real o virtual, en donde el público puede disfrutar de dichas actividades"[17].

Tomando en cuenta los pensamientos teóricos que adopta con construcción epistemológica el primero de los clásicos contemporáneos de la museología cómo Zbynek Stránský, vemos que su contribución fue esencial para la definición de las bases de la teoría del museo. En 1980 afirma que "la musealidad es un aspecto específico de la realidad"[18].

---

[13] Idem.
[14] ICOFOM Study Series, ISS 12, Museology and Museums, Helsinski-Espoo, 1987.
[15] ICOM, Estatutos, 1974, artículo 3. Revisión 2001
[16] Foro de Discusión ICOM-L debate moderado por Edson, G (2003). Hasta Agosto 2004 se intercambiaron más de 150 contribuciones reveladoras de los desafíos subyacentes en la definición.
[17] Intervención de Levy, G.(2003). Citado en *Redefinir el Museo: Hacia una nueva definición del Museo del ICOM*, p. 231.
[18] Stránský, Z. (ICOFOM,1979) : "La museología es el campo de estudio específico basado en el fenómeno museo" . *Documents de travail sur la muséologie* N° 1 (ICOFOM,MUWOP-DoTraM, 1980) "La misión de la museología es interpretar científicamente la relación entre

Desde una óptica netamente científica[19] y elaborada a partir de la fase museológica del museo como institución/establecimiento museal instaurada por Peter Van Mensch, Ivo Maroevic sugiere una modificación a la Declaración de Calgary (Canadá 2005), para definir con más precisión el objetivo de la institución museal. La Prof. Dra Teresa Scheiner de Unirio, Brasil, se basa en las mismas premisas[20].

Mientras que Martín Schärer propone definirlo como "un lugar de musealización y de visualización", coincidiendo con el pensamiento de Sbynek Stránský.

Hubo aportes Latinoamericanos a los cambios que habría que introducir en la definición de Museos:

- "Un museo es una institución permanente, sin fines de lucro, dedicada a la apropiación crítica del patrimonio, a través de la adquisición, la preservación y la comunicación de testimonios significativos, con el objetivo de contribuir al desarrollo auténtico, personal y social"[21].
- El Museo se percibe a partir de la teoría comunicacional y las nuevas tecnologías como "un creador de sentidos, una forma de construcción permanente…". "Comprendidos como instrumentos semióticos, el museo y el patrimonio se despliegan en todas las direcciones: desde el mundo interior hasta el mundo exterior, de lo tangible a lo virtual, de lo material a lo inmaterial, de lo local a lo global".
- "El museo puede adoptar varias formas, según la relación específica entre el genio humano, el tiempo, el espacio y la memoria"……"Finalmente como creemos firmemente que el museo es un proceso, apoyamos una definición evolutiva del museo, que se modificará, se mejorará y/o se complementará tantas veces como sea necesario".[22]
- Olga Nazor examina las debilidades léxicas y estructurales de la definición del ICOM y de la de Calgary para concluir la pertinencia de un *statu quo.*[23]

---

el hombre y la realidad y hacernos comprender la musealidad en su contexto histórico y social".

[19] Siguiendo a Klaus Schreiner, Zbynek Stránsky o Peter Van Mensch.

[20] Scheiner, T.- *Museo y museología: definición en curso en Redefinir el Museo: Hacia una nueva definición del Museo del ICOM* .
"El museo es un concepto polisémico que se refiere a la relación entre el hombre y la realidad, en la pluralidad y la relatividad "- International Summer School of Museology, (Brno, Rep. Checa, 1999).

[21] Sansoni; A.: *Consideraciones para una "aletheia" del fenómeno museo*. Citado en *Redefinir el Museo: Hacia una nueva definición del Museo del ICOM*, UNDAV Ed, 2018, p 238.

[22] Scheiner, T. (2018,: *Museo y museología: definiciones en curso - Observaciones finales* en *Redefinir el Museo: Hacia una nueva definición del Museo del ICOM* (UNDAV ED, pp. 166, 171, 172)

[23] Mairesse, F y Devalléss, A. (2018, p.18): *Redefinir el Museo, Introducción. Hacia una nueva definición del Museo*.

Lynn Maranda, Vancouver, Canadá dice en el resumen del Documento provocativo: *Reflexiones sobre temas del Simposio de ICOFOM 2008* "la responsabilidad de la museología es establecer la relación entre la tecnología y la cultura de la manera correcta y de esa forma, utilizar dicha tecnología debidamente, sin dejarse dominar por ella".

Al alentar a evolucionar y trabajar en red, aplicando los nuevos espacios de la informática, utilizando las redes sociales y abordando las tecnologías digitales que permiten estar cada vez más conectados e informados, se pueden canalizar inquietudes no únicamente desde lo cognitivo sino desde lo evolutivo-inclusivo y social. Esto genera en la búsqueda del bien común entre instituciones, comités y organizaciones, soportes de sostén, atracción e impacto en la metodología a implementar en el universo de los museos y en los espacios de estudios terciarios y universitarios.

El trabajar en red, intercambiando información, propuestas y difusión, genera espacios de interconexión que ayudan al conocimiento, a la investigación, a lo museográfico y a mejorar la calidad del ofrecimiento a los requerimientos de los visitantes presenciales y virtuales.

Hoy sabemos que no es bueno trabajar aisladamente, sino sumando esfuerzos, encarando planteos, fenómenos y nuevas prácticas, que nos ayuden a visualizar cómo concebir en forma más creativa y atractiva los museos del futuro, reformulando que es un Museo y como lograr atraer en esta Era de tanta competencia e injerencia de los medios sociales, en la comunicación o des-comunicación y valores, a los diferentes nichos de población y públicos.

Debemos tomar en cuenta el creciente impacto de las tecnologías digitales como parte estructural de la sociedad contemporánea que generan que nuevas experiencias y fenómenos sean requeridos como instrumentos para mejorar los servicios y la organización en el ámbito de los museos. Ejemplo: la implementación de realidad virtual y/o aumentada.

El nuevo entorno donde las TIC[24] prevalecen, conforman el macro mundo de la sociedad en el que el museo está inserto y que le permiten incorporar nuevos formas de comunicar los contenidos patrimoniales. Se plantean a diario nuevos desafíos y nuevos enfoques ante la necesidad de presentar el museo, sus colecciones y exposiciones utilizando la tecnología en todos sus planos. Mientras que se trata de preservar, documentar y resguardar el Patrimonio, se opera con objetos abstractos y documentación adecuadamente investigada y autentificada, a través del mundo digital y los medios: emitiendo información y provocando efectos visuales que impactan, atrapan a nuevos y diferentes públicos e investigadores en el mundo.

Nazor, O.**:** *Reflexiones sobre la noción de museos.* En *Redefinir el Museo (*compilado por Mairesee, F. y Devallées, A (Francia, Harmattan,2007*)*- Avellaneda, UNDAV Ediciones, 2018.

[24] Tecnologías de La información y la comunicación

Las TIC pueden ayudar a complementar las necesidades creando espacios completamente virtuales y pequeños, salvo los que requieren los ordenadores y que muchas veces son utilizados desde los dispositivos móviles transportados por el propio visitante. Los ordenadores y quioscos o nuevos aparatos como videos en pantalla de plasma, pueden permitir recrear espacios virtuales y narrativas museográficas disímiles, adaptadas a diversos colectivos (público escolar acorde a sus conocimientos previos y edades, público especializado, público local y foráneo o con capacidades diferentes). Por supuesto que estas aplicaciones, se evalúan siguiendo modelos que delimitan su usabilidad e interacción hombre-ordenador y que incluye observación, encuestas y entrevistas sobre comportamientos del público ante instalaciones técnicas.

"La difusión de los medios digitales de comunicación y de las redes de comunicación telemática está modificando con rapidez las formas de representación, codificación y divulgación del patrimonio cultural….. pero introduce innovaciones significativas también en las dinámicas de participación y de interacción entre los usuarios y el patrimonio en formato digital"[25].

Sin olvidar que las nuevas tecnologías son medios que ayudan al aprendizaje y al conocimiento de realidades de otras épocas hoy ya inexistentes o bien colaboran en digitalizar archivos históricos-documentales, fotográficos, pinturas, performances, videos e instalaciones de carácter artístico y bibliográfico.

Millones de usuarios en el mundo pueden estar conectados a internet y tener la oportunidad de acceder a archivos digitales, museos virtuales, reconstrucciones de diseños de arquitecturas o ámbitos desaparecidos y de portales de información sobre el patrimonio cultural.

También sirve de nexo interinstitucional de colaboración para el conocimientos de los acervos patrimonio existentes (como por ejemplo para la complementación de una colección o el intercambio para una exhibición).

Bolten y Grusin distinguen una lógica doble contenida en los procesos de remediación digital: por un lado, los nuevos medios de comunicación aspiran a representar la realidad intentando emanciparse de cualquier mediación; por otro lado, las tecnologías digitales tienden a valorizar el carácter mediato de los contenidos, exaltando el papel de los medios de comunicación y de su potencial expresivo. Se trata de la doble tensión de los nuevos medios de comunicación para desarrollar, por un lado, formas de representación capaces de ofrecer una experiencia auténtica y pragmática de la realidad representada y por el otro de alcanzar

[25] Monaci, S.: Nuevos medios de comunicación y patrimonio cultural: los procesos de remediación

dicha autenticidad a través de la hipermediación de los contenidos, es decir de una multiplicación y una fragmentación de las formas expresivas[26].

Los intentos de incrementar la hiperconectividad entre organizaciones y asociaciones que nuclean a museos en Latinoamérica y el Caribe es constante. Se realizan porque se entiende que aunando esfuerzos, se acrecientan las redes de conectividad y proyectos mancomunados en pro de leyes que favorezcan el accionar y la protección de los museos y sus acervos.

En la República Argentina se han realizado reuniones tendiente a crear redes de Asociaciones de Museos. Por ejemplo en el 2003 se logra el Acuerdo de El Trébol entre la Asociación de Museos de la Provincia de Santa Fe, Musas de Salta, ADIMRA e ICOM como consultor. Se manifiesta el compromiso de velar por la defensa del Patrimonio tomando en cuenta las cartas y recomendaciones Internacionales. Este acuerdo dio origen a una sólida estructura de museos en red y los Encuentros de E.N.A.M.O.R.A.[27], pero no logró sostenerse en el tiempo. En Junio 2018 se realizó en Córdoba el Primer Encuentro entre I.C.O.M, A.D.I.M.R.A[28] y F.A.D.A.M[29]. para trabajar en conjunto y llegar a conclusiones comunes en el diagnóstico de la situación actual de los museos, las leyes y la hiperconectividad. Ya está planificada su continuidad.

ICOM Argentina, FADAM y ADiMRA si bien actúan cada una con objetivos y proyectos individuales, han construido importantes redes entre los museos de las distintas Provincias Argentinas, sus directores y/o amigos de los museos, gestores del mundo de la cultura y la preservación e interactúan con instituciones oficiales, privadas y asociaciones de objetivos similares, aunando criterios y esfuerzos en la defensa de espacios museales y del patrimonio que se encuentra amenazado.

Conclusiones

Conociendo los constantes y acelerados procesos de Globalización y transformaciones producidos en todos los campos del quehacer disciplinar y por los que atraviesa el mundo de los Museos y su contexto cultural: las dificultades para acercar públicos no cautivos presenciales y virtuales, la influencia de las Tics, los desafíos tanto en sus roles como en las prácticas museales, la necesidad de cambios de estrategias, herramientas, la aplicación de los medios sociales y la utilización de las redes en el abordaje de temáticas que influyen en la educación, en el mensaje expositivo, en la preservación y puesta en valor del Patrimonio, en la comunicación y difusión, en la investigación, vemos como desde el ICOFOM y sus sub comités se han ocupado desde hace décadas por

[26] Bolten & Grusin (2002, p 43-56), citados en *La comunicación Global del patrimonio cultural* - Monaci, S. (p. 311), Nuevos medios de comunicación y patrimonio cultural: los procesos de remediación..
[27] Encuentro Nacional de Asociaciones de Museos Organizadas de la República Argentina.
[28] Asociación de Directores de Museos de la República Argentina.
[29] Federación de Asociaciones de Amigos de los Museos.

redimensionar lo existente desde la perspectiva de los enfoques críticos y proyectar a futuro los cambios necesarios a aplicar a la museología.

Tomando en cuenta las enseñanzas de los teóricos y sentando bases futuras sedimentadas por ejemplo en los enfoques de Duncan & Wallach(1978,1980), Benedett(1995,1996, 2007), Sherman & Rogoff(2003), Jimenez Blanco(2014), entre otros, se construyen desde la teoría museológica propuestas, lineamientos, paradigmas, modelos y normativas como base para la praxis.

Dichas reacciones, estudios críticos y acciones se previeron desde larga data en cada uno de los encuentros programados en América Latina y el Caribe para evitar las amenazas, transformándolas en desafíos que ofrezcan alternativas de interacción e instrumentos mediáticos para ayudar a generar propuestas innovadoras e ideas que logren cambios sustanciales y se apliquen no únicamente en el ámbito museal sino en los institutos de formación y Universidades.

Reformulando mi concepción sobre la definición de museo diría en pocas palabras que es un espacio vital, permanente, sin fines de lucro, abierto a todos los públicos: presenciales y virtuales; de rescate, investigación, preservación y puesta en valor del patrimonio, de educación y difusión del desarrollo del pensamiento y la acción, para servir de intérpretes y agentes comunicadores del entendimiento intercultural.

Referências

Asencio, M. (1993): *Secuenciación del aprendizaje del conocimiento histórico*, Universidad Autónoma de Madrid. Ed. Aula.

Chang Wan-Chen (2008): *Museums in the internet era and their relations with their Audience*, (p.59-70) En ICOFOM Study Series ISS 37, Changsha, China.

Decarolis, N.(compiladora, 2006.) : *El Pensamiento museológico Latinoamericano*, los documentos del ICOFOM LAM - Cartas y recomendaciones 1992-2005 - Córdoba, Argentina, Editorial Brujas.

Desvallées, A. (1993)*: El desafío museológico en Riviére, George Henry. La museología. Curso de museología. Textos y testimonios* – Madrid, Akal.

Heidegger; M. (1994): *Conferencias y artículos* - Barcelona, Ed. Serbal.

Mairesse, F. & Desvallées, A. (Compiladores, 2018): *Redefinir el Museo* – Grand Bourg, Buenos Aires, UNDAV ediciones.

Mateos Rusillo, S. M. (Coordinador, 2008*):* Cuarta parte: *El patrimonio Cultural en la época de su reproductividad digital.* En *La comunicación global del patrimonio cultural* - España, Editorial Trea.

- Kublinsky, H. P. (2008): *Aplicaciones web institucionales de Museos…* (p. 381-387)En *La comunicación global del patrimonio cultural* - España, Editorial Trea.

- Scolari, C. (2008): *El sentido de las interfaces. Una aproximación a las webs de los Museos de Arte* (p.339-354). En *La comunicación global del patrimonio cultural* - España, Editorial Trea.

Museología y Arte (1996)– En ICOFOM Study Series ISS 26 – Río de Janeiro; Brasil.

Museología y el Patrimonio Intangible (Noviembre - Diciembre 2000)– En ICOFOM Study Series ISS 32, Munich/Alemania- Brno/ República Checa.

Vieregg, H. (2000): *El recuerdo como Patrimonio intangible.* En ICOFOM Study Series ISS 32, Munich/Alemania- Brno/ República Checa.

X ICOFOM LAM (2001)– Montevideo, Uruguay:

- Mengo , C. & Navarro, F. (Argentina, 2001) : *La Herida Trágica: un Concepto Crítico de Patrimonio Intangible.* En X ICOFOM LAM – Montevideo, Uruguay

- Rusconi, Norma (Argentina, 2001): *El lenguaje museológico y los requisitos de una hermenéutica crítica de la cultura.* En X ICOFOM LAM – Montevideo, Uruguay

- Guelbert de Rosenthal, E. (Argentina): *En el sueño de la Diversidad cultural.* En X ICOFOM LAM – Montevideo, Uruguay

- Reyes, Ana María: *Patrimonio Intangible en América Latina.* En X ICOFOM LAM – Montevideo, Uruguay

- Heidegeer, Martín: *Construir, habitar, pensar.* En X ICOFOM LAM – Montevideo, Uruguay

- Vasquez Olivera, Carlos: *Iuri Lotman en el análisis de dos prácticas semióticas-discursivas Acambareses.* En X ICOFOM LAM – Montevideo, Uruguay

Museología y tecnología y *Museología y Patrimonio Universa*l (2007) - ICOFOM Study Series, ISS 36. Viena, Austria .

Museos, Museología y Comunicación Global (2008)- ICOFOM Study Series, ISS 37. Changsha, China.

- Hernandez, F. H. (Madrid, España, 2008): *Aportaciones de las Nuevas Tecnologías al concepto de Museo.* En *Museos, Museología y Comunicación Global* (2008)- ICOFOM Study Series, ISS 37. Changsha, China.

- Scheiner, T. Prof. Dr. (Rio de Janeiro, Brasil): *Museum and Museology: Changing Roles- or Changing Paradigms?* En *Museos, Museología y Comunicación Global* (2008)- ICOFOM Study Series, ISS 37. Changsha, China.

- Guelbert de Rosenthal, E. (Moisés Ville, Argentina): *Museos, Roles en cambio.*En *Museos, Museología y Comunicación Global* (2008)- ICOFOM Study Series, ISS 37. Changsha, China.

Panozzo Zenere, A. (2018)*: Se contempla, se experimenta: modos de comunicar del museo de arte contemporáneo* – Rosario, UNR editora.

Enfoque crítico de la exposición Orozco y los Teules 1947-2017

Dra. Scarlet Rocío Galindo Monteagudo

Universidad Iberoamericana,

Museo Nacional de la Acuarela Alfredo Guati Rojo, A.C.

scarlet.galindo@acuarela.org.mx

Resumen

El siguiente ensayo revisa a los diferentes actores involucrados en la exposición "Orozco y los teules", originalmente realizada en 1947 y revisitada en 2017, con el objetivo de analizar desde la museología crítica la conversión de un discurso moderno en decolonial y cómo el museo participa en este cambio conceptual e institucional

Abstract

The following essay reviews the different actors involved in the "Orozco and the teules" exhibition, originally held in 1947 and revisited in 2017, with the aim of analyzing from critical museology the conversion of a modern discourse into decolonial and how the museum participates in this conceptual and institutional change.

Resumo

O ensaio seguinte analisa os diferentes atores envolvidos na exposição "Orozco e os teules", originalmente realizada em 1947 e revisitada em 2017, com o objetivo de analisar a partir da museologia crítica a conversão de um discurso moderno em descolonial e como o museu participa dessa mudança conceitual e institucional.

Palabras clave: Actores, representación, curaduría, modernidad, decolonialidad.

Introducción

El presente texto tiene como objetivo hacer un análisis desde la museología crítica de una exposición, ya que recontextualiza los procesos en los museos desde una perspectiva reflexiva y revisionista (Llorente & Almazán, 2003), enfocándonse en una muestra que fue realizada originalmente en 1947 y que fue reinterpretada en el año 2017. Se trata de un análisis histórico y hemerográfico de la exposición "Teules" (presentada

en El Colegio Nacional), para la cual el pintor José Clemente Orozco realizó una serie de cuadros relacionados con el texto de Bernal Díaz del Castillo *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632).

La selección del caso surgió al percatarme de que el Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (MACG) tiene una extensa e importante colección de obra de este pintor, pero, a diferencia de otros espacios expositivos, no tiene una exposición permanente dedicada a ella. En su lugar, los tres pisos del museo tienen exposiciones temporales que cambian cada tres o cuatro meses y no siempre utilizan obra de su acervo. Por ello comencé a indagar algunas relaciones de poder a partir de la Teoría del Actor Red, que no define lo social desde un marco teórico específico, sino que analiza las asociaciones de actores humanos[1] y no humanos[2] de los que se compone.

Esta muestra fue presentada nuevamente en 2017, durante el periodo en el que realizaba una etnografía en el museo como parte de mi tesis de doctorado, e itineró por varias ciudades de la República Mexicana.[3] A continuación presentaré algunos de los actores de esta muestra.

El espacio museográfico y su colección

El Museo de Arte Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil (MACG) se encuentra ubicado en Avenida Revolución #1608; es uno de los seis museos en la Delegación Álvaro Obregón y de los más de 158 museos localizados en la Ciudad de México (Museos, 2017). Fue inaugurado el 30 de agosto de 1974 (Milenio, 2014), pertenece a la Secretaria de Cultura y al Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura, y tiene como base la colección del pediatra y empresario yucateco Alvar Carrillo Gil.[4]

Según la Doctora en Historia del arte Patricia Vázquez Langle, cuando se creó el MACG, tenía espacios permantentes para su colección: la Sala 1 estaba dedicada a José Clemente Orozco, mientras que la Sala 2, a Diego Rivera, y la Sala 3 y la 4, a Wolfgang Paalen y Gunther Gerzo (2005, pág. 69). Esto se debía a la elevada cantidad de obras de estos

[1] "Un actante puede, literalmente, ser cualquier cosa con tal de que se le conceda ser la fuente de una acción" (Latour, 1996, pág. 7).

[2] "Objetos, entidades, actores, procesos—todos son efectos semióticos: nodos de una red que no son más que conjuntos de relaciones; o conjuntos de relaciones de relaciones. Empújense la lógica un paso más allá: los materiales están constituidos interactivamente; fuera de sus interacciones no tienen existencia, no tienen realidad. Máquinas, gente, instituciones sociales, el mundo natural, lo divino—todo es un efecto o un producto" (Law, John & Mol, A., 1994, pág. 277). En el caso de los museos y las exposiciones, muchas relaciones de poder giran a partir de los objetos.

[3] El periodo completo de la etnografía fue de febrero de 2017 a agosto de 2018. Continué asistiendo al museo hasta enero de 2019 con la finalidad de cerrar mi investigación.

[4] Álvar Carrillo Gil fue un pediatra mexicano. Nació en 1898 Opichén, Yucatán, y falleció en 1974 en la Ciudad de México. Fue un empresario farmacéutico y además formó una extraordinaria colección de pinturas que al final de sus días fue reunida en un museo de arte contemporáneo que lleva su nombre en la Ciudad de México.

pintores que posee la colección y a la relevancia de éstos en la historia del arte mexicano.

Sin embargo, esta situación ha cambiado. En entrevista, la entonces coordinadora de exposiciones del museo comentó que “se pretende que el primer piso [del museo] esté dedicado a la colección del museo” (2017), pero esto no siempre es así. En agosto del 2017, se colocaron tres exposiciones temporales que no contenían ninguna obra del acervo MACG: la “Bienal de Paisaje” en el primer piso, “Xul Solar. Panactivista” en el segundo y “Cartografías líquidas” en el tercero. La primera muestra provenía de un concurso de paisaje contemporáneo que visitó esta sede después del MUSAS en Sonora; la segunda venía de Argentina y estaba dedicada al artista Oscar Agustín Alejandro Schulz Solari (conocido como Xul Solar); y la tercera era una muestra preparada por el propio museo con la obra de artistas mexicanos y españoles, misma que posteriormente viajó a España. Ninguna de las tres exposiciones exhibía piezas que formaran parte de la colección del museo.

Por esta circunstancia me di a la tarea de analizar la presencia de las obras del acervo en las exposiciones realizadas en el museo desde año 2000. Han habido 31 muestras temporales que utilizan diferentes curadurías para hablar de su colección; por mencionar algunas están: la del profesor de arte y curador[5] adjunto del Museo Davis en el Wellesley College, James Oles; la del escritor, historiador, investigador y académico mexicano Jorge Alberto Manrique (1936-2016); la del coleccionista y bibliófilo Ricardo Pérez Escamilla (1931-2010); la del artista, curador, museógrafo y editor de libros de artista, así como nieto de Carrillo Gil, Armando Sáenz Carrillo (1955-2018); la de la historiadora del arte, subdirectora y curadora del Museo de Arte Moderno de la Ciudad de México Marisol Argüelles; la del artista y curador Leonardo Ramírez; la del museógrafo, investigador y curador Miguel Ángel Fernández; la de la filósofa y ex directora del museo Itala Schmelz; la del curador Alberto Torres; la del curador, historiador del arte y licenciado en artes visuales Carlos Palacios; y adicionalmente en 2018 se programó una muestra más en el mes de junio dedicada a Wolfgang Paleen. La mayoría de las muestras utiliza únicamente el dibujo, la pintura y la gráfica de esta colección; sólo dos curadurías fueron un ejercicio de instalación, combinando la colección con piezas de arte contemporáneo.

Al revisar los catálogos, supe que en 15 de las 31 muestras antes referidas había alguna obra del pintor José Clemente Orozco, por lo que me propuse indagar más acerca del origen de la colección del museo y en específico de la adquisición de la obra de este artista mexicano, a continuación, coloco la definición de una colección, con la finalidad de establecer la tipología de aquella que ocupa a este caso.

[5] Un curador es el seleccionador o intérprete de las obras de arte de una exposición. La figura del curador surge a mediados del siglo XIV como el encargado de salvaguardar los objetos, ya que su nombre proviene del latín *curare*, que significa “cuidar de” (George, 2015, págs. 1-28).

Una colección es un conjunto de objetos materiales […] relativamente coherentes y significativos y esta colección tipifica al espacio expositivo; a partir de ella se harán planes de acción y políticas de exhibición, las cuales tienen que respetar las legislaciones del patrimonio vigentes del país y fijar procedimientos (Lord, B & Lord, G, 1998, págs. 61-206).

Es importante saber que si bien existen museos que no tienen colección[6] y colecciones sin museo,[7] también hay espacios donde su colección se convierte en un importante actor y negociador en el actuar de estos espacios ¿pero qué hace tan importante la colección de este lugar? Debemos decir que la obra del Acervo Carrillo Gil ha servido durante muchos años para difundir el arte de México. En el texto "Itinerancias", escrito por Santiago Pérez y Esther Fernández, se habla de que para el año 2007 la colección del MACG había recorrido 958,146 kilómetros, cifra que equivale a aproximadamente 24 vueltas alrededor de la Tierra o 1.25 viajes a la luna de ida y regreso, contemplando su salida desde las puertas de este espacio (2007, págs. 26-27). En gran medida esto se debe a que contiene el trabajo de los llamados "Tres grandes" del muralismo mexicano, además de pertenecer al Estado, pero hablemos un poco de estos artistas y de qué los hace tan representativos.

José Clemente Orozco, Diego Rivera y David Alfaro Siqueiros son los denominados "Tres grandes" y siguen siendo los artistas cumbre de esta colección. La obra de los dos primeros fue declarada Monumento Histórico de México en 1959 por el presidente Adolfo López Mateos (Diario Oficial de la Federación, 1959); es decir, antes de que existiera la *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos de México* (1972), estas obras ya eran consideradas patrimonio por decreto presidencial. En el caso de David Alfaro Siqueiros, su obra fue declarada Monumento Artístico[8] por el presidente José López Portillo en 1980 (Diario Oficial de la Federación, 1980).

Los objetos que forman parte del patrimonio que Alvar Carrillo Gil legó a México tienen una amplia trayectoria, sobre todo la obra de los muralistas mexicanos, y se han convertido en un actor importante en la negociación de apoyos y espacios, un privilegio que no tienen muchos museos privados o públicos; pero ¿cómo fue la situación en el año que se

---

[6] Aunque para Consuelo Ciscar, ex directora del Instituto de Arte Moderno de Valencia, esto es prácticamente imposible, ya que la colección es la razón de ser del museo, para ella un museo sin colección es más bien un centro. Véase: "Un museo sin colección no es museo", (2010).

[7] Un ejemplo de ello es la Colección Blastein con más de 8,500 piezas de arte mexicano, que puede verse por internet en la página http://museoblaisten.com y que estuvo exhibida por medio de un comodato de 2007 a 2012 en el Centro Cultural Universitario Tlatelolco.

[8] La obra artística debe ser declarada patrimonio por medio de un oficio o petición presidencial, hecho que ocurre una vez fallecido el artista. En México únicamente la obra de los siguientes artistas está declarada como patrimonio: José María Velasco, José Clemente Orozco, Diego Rivera, Gerardo Murillo Coronado (Doctor Atl), David Alfaro Siqueiros, Frida Kahlo Calderón, Saturnino Herrán, Remedios Varo y María Izquierdo (INBAL, 2019).

creó el MACG? ¿Cuál era la política cultural del Estado mexicano y la importancia de su colección?

Esta institución museística se inauguró en 1974 durante el gobierno del presidente Luis Echeverría, exactamente diez años después del auge del llamado "sistema mexicano de museos",[9] en el que abrieron sus puertas diversos espacios museísticos como el Museo Nacional de Antropología y el Museo de Arte Moderno. Aquel año de 1974 estuvo englobado en un contexto marcado por la crisis petrolera y la financiera, lo que nos lleva a preguntarnos ¿por qué le convenía al Estado Mexicano comprar una colección que incluyera a estos artistas en una época de deuda? ¿Será una coincidencia que la Ley General de Monumentos fuera promulgada en el mismo año en que se compró la colección de Alvar Carrillo Gil, es decir, en 1972?

José Clemente Orozco falleció en el año 1949 y Diego Rivera, en 1957, y la compra de la colección fue posterior a la declaración como patrimonio de la obra de estos dos artistas, sin que se despreciaran las obras de David Alfaro Siqueiros, quien vivió hasta 1974 y que en vida fue un personaje polémico, ya que estuvo encarcelado en la prisión de Lecumberri de 1960 a 1964 por ser presidente del Comité de Presos Políticos y la Defensa de Libertades Democráticas. La conversión de su obra en patrimonio, como dije antes, ocurrió hasta 1980, pero se sabe que este pintor fue gran amigo del coleccionista Carrillo Gil y que cuando se le iba a encarcelar, él lo escondió en su casa, quizá por ello el gobierno del país no separó esta parte de la colección original, adquiriéndola completa (Garduño, 2009, pág. 135). Pero ¿qué le da valor a un objeto como pieza de una colección?

Los usos y trayectorias de los objetos y su "régimen de valor", al que agrego el valor artístico, son analizados en el texto "La vida social de las cosas", de Arjun Appadurai (1986), donde se habla de que los objetos no son únicamente apreciados como mercancías con un valor monetario. Appadurai habla de esta noción en contextos no capitalistas, señalando que las prácticas de intercambio no son de naturaleza realmente distinta en una sociedad y otra, y distinguiendo entre los diferentes tipos de mercancías existentes: las mercancías por *destino*, objetos dirigidos por sus productores principalmente al intercambio; las mercancías por *metamorfosis*, cosas destinadas a otros usos que son colocadas en el estado mercantil; las mercancías por *desviación*, objetos colocados en el estado mercantil aunque originalmente estaban protegidos contra él; y *ex mercancías*, cosas retiradas temporal o permanentemente del estado mercantil (Appadurai, 1986, pág. 32). En el caso de los objetos de arte, éstos pueden experimentar fácilmente cambios en su régimen de mercancías; ejemplos importantes son las obras de artistas como Marcel Duchamp, Andy Warhol y Piero Mazoni, en donde se experimenta este entrar y salir de un objeto del "mundo del arte" como el urinario titulado *La*

[9] Este término ha sido utilizado por varios historiadores de políticas culturales y museos en México, entre los que destaca la Dra. Ana Garduño, para designar al grupo de museos que se fueron integrando a la política del Estado.

Fuente (1917), firmado por R. Mutt y atribuido a Duchamp; *Brillo Boxes* (1964) y *32 latas de sopa Campbells* (1983), de Warhol, y *Mierda de Artista* (1961), de Piero Mazoni. Así, se puede decir que los objetos "son arte como resultado de la posición que ocupan dentro de un marco institucional" (Dickie, 2005, pág. 17) y por ello resulta decisivo conocer su contexto y presentarlo (Pinochet Cobos, 2016, págs. 155-156), por lo que hablaré ahora en específico del caso del pintor cuya exposición nos ocupa.

José Clemente Orozco en la colección MACG

Se dice que el coleccionismo podría considerarse una enfermedad, aquella que se definiría como la obsesión por acumular objetos. Esta enfermedad en un principio estuvo vinculada a la clase dominante. Karl Marx bien decía: "El objeto artístico —y de la misma manera, cualquier otro producto— crea un público sensible al arte y capaz de un gusto estético. Sin embargo, la producción elabora no sólo un objeto para el sujeto. Sino también un sujeto para el objeto" (Marx, 1989, pág. 144). Y el sujeto creado para esta labor fue Alvar Carrillo Gil[10], quien comenzó su colección en 1938 al adquirir la obra *La Chole*, de José Clemente Orozco. Este pionero del coleccionismo en México apostó por la compra de obras de artistas que le eran contemporáneos y que poco a poco se volvieron de gran relevancia para la historia del arte legítimo de México.

> *Nunca me imaginé que al adquirir estas dos pequeñas cosas del artista [Orozco] comenzaría a sufrir las torturas del coleccionismo en obras de arte, una de las más costosas manías que se puede sufrir, sobre todo tratándose de obras de alta calidad y precio relativamente elevado (Carrillo Gil, Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil, 1953, pág. 185).*

En el texto "Tácticas discursivas de Alvar Carrillo Gil o el coleccionismo como padecimiento vitalicio" (2010), la Dra. Ana Garduño reproduce la declaración de este médico de profesión en 1954: "He padecido esa 'enfermedad incurable' y fatídica del coleccionismo: tengo

[10] Este personaje practicó la pediatría dedicó su trabajo tanto al sector privado (en un consultorio propio) como al sector público, donde ejerció la medicina y realizó algunas actividades administrativas en la hoy llamada Secretaria de Salud de la Ciudad de México. Abandonó este puesto cuando se convirtió en empresario farmacéutico de medicamentos infantiles. Para Garduño, el éxito de este personaje en la industria farmacéutica y posteriormente en su faceta de coleccionista se debe a que durante el gobierno de Miguel Alemán Valdés (1946-1952) fue pionero en ambas facetas, personificando el pacto establecido por este presidente con la burguesía nacional.
"Su gestión empresarial, en concreto, contribuyó a evitar el desabasto de medicamentos durante una coyuntura especial, y consolidó la producción farmacéutica interna. En su papel de coleccionista impidió la dispersión de un grupo importante de piezas de arte mexicano, y encarnó la complementariedad y colaboración entre un privado —que socializó sus posesiones artísticas mediante el préstamo temporal— y algunas de las políticas culturales instrumentadas por el Estado, entre ellas la sistemática exhibición del arte local en prestigiados recintos nacionales e internacionales" (Garduño, 2009, pág. 476).

una colección importante de obras de Orozco, de Siqueiros, de Rivera y cosas aisladas de casi todos los artistas mexicanos de ahora."

Carrillo Gil es entonces uno de los coleccionistas más importantes de la obra de José Clemente Orozco, si se toma en cuenta que este artista tenía 630 piezas exhibidas, cuando se le realizó una Exposición Nacional como homenaje en 1947, (Tibol, 2009), de las que aproximadamente el 26 porciento de ellas, fueron comprada por este pediátra. El pintor del que tiene más obras el MACG es precisamente Orozco, con quien además Carrillo Gil llegó a relacionarse ampliamente. Es importante destacar que del 100% de la obra que el Instituto Nacional de Bellas Artes y Literatura (INBAL) tiene de este pintor el 58% de ellas se encuentra en el acervo del MACG (Schmelz, Itala *et al*, 2007, pág. 21). A todo esto conviene conocer más sobre quién era José Clemente Orozco.

José Clemente Orozco nació en Jalisco el 23 de noviembre de 1883 y murió el 7 de septiembre de 1949 en la Ciudad de México. De niño conoció al grabador, caricaturista e ilustrador mexicano José Guadalupe Posada (1852-1913), quien le despertó el interés por la pintura y el grabado. Ya mayor, se interesó en la pintura mural, convirtiéndose más tarde en uno de los muralistas más reconocidos del país gracias al apoyo de José Vasconcelos (1882-1959).[11] En 1921 recibió del Premio Nacional de Bellas Artes de México. Algunas de sus obras murales las podemos ver en el Hospicio Cabañas, el antiguo Colegio de San Ildefonso, la Baker Library del Dartmouth College y el Palacio de Bellas Artes. El pintor falleció mientras trabajaba en los primeros trazos de un mural en el complejo multifamiliar Miguel Alemán. Sus restos fueron trasladados a la actual Rotonda de las Personas Ilustres (Elías López, 2014).

La admiración que Carrillo Gil sentía por este pintor lo motivó a comprar sus trabajos incluso después de su muerte. Se dice que primero compró su obra en galerías, pero al conocerlo lo hizo de manera personal

[11] José Vasconcelos fue Ministro de Educación era un intelectual reconocido en el resto del continente por predicar en favor de la unidad hispanoamericana y del mestizaje, que definían, desde su punto de vista, a la nueva "raza cósmica". Sobre esos pilares desarrolló su gestión en la Universidad Nacional y luego en el Ministerio de Educación, bajo la presidencia de Álvaro Obregón. Con el respaldo de un importante presupuesto para el área que manejaba impulsó el nacionalismo cultural a través de la expansión de la educación en todos los niveles. Se proponía crear una nación mexicana, allí donde ya existía un Estado. Para ello promovió principalmente las artes, dando lugar a una efervescente producción de temáticas nacionales urdidas por la idea del mestizaje, la reivindicación de las culturas precolombinas y la construcción de una historia nacional de la Revolución, que estaba todavía candente. En ese contexto se creó la escuela de muralismo mexicano. En 1923 David Siqueiros, Diego Rivera y José Orozco, entre otros, firmaron el *Manifiesto del Sindicato de Trabajadores, Técnicos, Pintores y Escultores* donde mencionaban: "Nuestra meta estética fundamental es socializar la expresión artística […] repudiamos la pintura de caballete y todo el arte de los círculos intelectuales, porque es aristocrático, y glorificamos la expresión del Arte Monumental porque es una propiedad pública. Proclamamos que dado el momento social, que es transición entre un orden decrépito y uno nuevo, los creadores de belleza deben realizar sus mayores esfuerzos para hacer una producción con un valor ideológico para el pueblo, y la meta ideal del arte, que actualmente es una expresión de masturbación individualista, sea de arte para todos, de educación y batalla" (Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP, s.f.).

e incluso por encargo, como fue el caso de un retrato de su esposa. Carrillo Gil solicitaba que este artista le firmara las litografía que le compraba, apreciando su valor. Carrillo Gil conoció a Orozco en 1939 cuando le solicitó al galerista Alberto Misrachi Battino[12] constancias de autenticidad de la obra este artista y posteriormente una entrevista con él, la cual tuvo lugar en la Galería Central de Arte (Garduño, 2009, pág. 168). Es coleccionista sostuvo una buena relación con este pintor hasta el fallecimiento de éste, a tal grado que según el texto de Raquel Tibol *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental* (2009), la esposa de Orozco, Margarita Valladarez, avisó de la muerte del pintor al doctor Ignacio Chávez, a Justino Fernández[13] y este último le habló a Carrillo Gil, quienes, junto con el sobrino de Orozco, vistieron el cadáver para la ceremonia que se le hizo en el Palacio de las Bellas Artes (Tibol, 2009).

La relación personal que este personaje mantenía con los artistas cuya obra coleccionaba lo ayudó a construir o deconstruir su colección. Ana Garduño explica que en el caso de pintores como Rufino Tamayo y José Luis Cuevas, la ruptura de su relación personal con el coleccionista originó la salida de su obra de la colección. Sobre el primero, Carrillo Gil menciona: "Tamayo me escribió muchas cartas ofensivas y decidí que no quería poseer las pinturas de un hombre así"; sin embargo, se sabe que lo que en realidad originó el conflicto fue la mala relación que este pintor mantenía con Siqueiros (2009, pág. 141). Sobre Cuevas, por su parte, se tienen dos teorías: una relacionada con una exposición a la Carrillo Gil prestó el coleccionista su obra sin ser debidamente agradecido en el catálogo, y otra relacionada con los cambios que Cuevas presentó en su postura en torno el encarcelamiento de Siqueiros, a quien Carrillo Gil apoyaba (2009, pág. 157).

Otros amigos y *marchands* del coleccionista que pudieron influir en su gusto por la obra de Orozco fueron Justino Fernández, Paul Westheim[14] y Crespo de la Serna[15] como críticos; Inés Amor y Antonio Souza como galeristas; y Marte R. Gómez o Dolores Olmedo, así como otros coleccionistas de su tiempo (Garduño, 2009, pág. 27). Entre ellos el que ocupó una posición privilegiada fue Justino Fernández, ya que mantenía una relación de amistad con el pintor, y sus críticas, podría decirse, ayudaron a que Carrillo Gil tomara decisiones de compra. Ese hecho apoya

---

[12] Alberto Misrachi Battino, de origen griego sefaradita, fundó la Galería Central de Arte como un establecimiento anexo a su primigenia librería Central de Publicaciones, en avenida Juárez 4 (Garduño, 2013).

[13] Justino Fernández García (1901-1972), doctor en historia por la UNAM, fue crítico de arte e investigador. Escribió diversos textos que se han considerado imprescindibles en la comprensión del arte mexicano y laboró de 1936 a 1968 en el Instituto de Investigaciones Estéticas de la UNAM, del cual fue director de 1955 a 1968 (Barquín, s.f.).

[14] Paul Westheim fue un crítico de arte judío alemán nacido en 1886. Se distinguió como un apasionado de las estéticas expresionistas alemanas (González Rosas, 2016).

[15] Jorge Juan Crespo de la Serna (1887-1978) fue pintor, aunque poco se sabe de su producción artística, pero participó como ayudante de José Clemente Orozco en las siguientes obras: en *La katarsis,* del Palacio de Bellas Artes, y en el *Prometeo,* del Pomona College, en el que además sirvió como modelo. También fue crítico de arte al fundar en 1948 la Sección Mexicana de la Association Internationale des Critiques d'Art (AICA) y miembro fundador de la Academia de las Artes de México (Moyssén, 1979).

la teoría del nuevo rico que deseaba prestigio social y que lo adquiere comprando la obra de pintores mexicanos (Castién Maestro, 2004, pág. 324). La relación que sostuvo Carrillo Gil con Justino Fernández se ve reflejada en la elaboración de dos catálogos de la obra de Orozco que realizó a petición de Carrillo Gil, ya que los coleccionistas dependen de los catálogos de obra para que se conozca su acervo. Es notable, sin embargo, que Fernández no sólo lo mencionó a partir de estos catálogos, sino que siempre que podía, mencionaba que la colección de Carrillo Gil era significativa:

> *La colección de pinturas mexicanas contemporáneas [de Carrillo Gil] es, a mi entender, la mejor que existe en el país y satisface que haya sido formada por un mexicano cuya definición es su amor por la pintura (Fernández J. , 1969).*

Orozco ha destacado del grupo de "Los tres grandes" porque al morir a los 66 años en 1949, al término de la Segunda Guerra Mundial, no mostraba una marcada postura socialista como la tenían Diego Rivera (troskista) o David Alfaro Siqueiros (stalinista) y por ser denominado el más artista menos comerciante, como se puede ver en este fragmento de una carta que el pintor le escribió a Carrillo Gil en 1946:

> *Verdaderamente no sé ahora ni he sabido nunca qué precio ponerles a mis obras. Usted sabe que no existe base ninguna para fijar precio a una obra de arte, salvo el que ésta adquiere más tarde en manos de revendedores y comerciantes y aun en este caso también fluctúa demasiado por muchas razones que usted conoce bien. Si en mercaderías cuyo valor depende solamente de costos de materias primas y mano de obra es difícil algunas veces determinar precio en momento dado, con mayor razón cuando se trata de cosas inmateriales y de valor puramente estimativo y convencional (Tibol, 2009).*

Sus pinturas fueron catalogadas durante varios años dentro de la tendencia nacionalista de la escuela mexicana de pintura y el muralismo mexicano, pero tienen un aire dramático y violento que las envuelve en el expresionismo y esto las ha hecho merecedoras de muchos elogios dentro de la crítica de arte. Sobre la obra de este artista, El curador del MACG mencionaba: "De los tres artistas modernos mexicanos, junto a Siqueiros y Rivera, es quizá el más expresivo. Es decir, es el que más se aleja de la representación real, lineal y casi descriptiva de la realidad. La materia en Orozco va a ser más expresiva" (Flores Soto, 2017).

La obra de este artista como fuente de negociación

Como mencioné antes, el legado de Orozco se sigue considerando de gran importancia en el museo y mayoría de las exposiciones itinerantes en México o el extranjero que el MACG envía tienen como base la obra de este artista. Un ejemplo de estas exposiciones es la inaugurada en el Museo Nacional de Bellas Artes de Santiago de Chile en noviembre de 2015, que recibió el nombre "La exposición pendiente" (Museo Nacional de

Bellas Artes, 2015). Esta muestra hacía alusión a aquélla llevada por Fernando Gamboa en 1973 y que nunca pudo ser inaugurada por coincidir con el golpe de Estado al gobierno de Salvador Allende.[16] Esta nueva muestra se presentó cuarenta y dos años después para celebrar el 25° aniversario del restablecimiento de relaciones diplomáticas entre México y Chile, por lo que contó con el apoyo de la Secretaria de Relaciones Exteriores de México para su traslado, ya que formaba parte de uno de los ejes de la política cultural del momento: la promoción cultural nacional e internacional (Secretaria de Cultura, 2015).

Durante la inauguración, el director del Museo Nacional de Bellas Artes, Roberto Farriol, señaló: "Esta exposición, junto con presentar obras valiosísimas de los tres maestros muralistas, es también un ejercicio de relectura de estas mismas desde una visión crítica. Por ello, y con el objetivo de contextualizar un momento histórico de incuestionable importancia, se ha trabajado en la investigación y documentación entre ambas instituciones, a cargo de Carlos Palacios, curador del Museo de Arte Carrillo Gil y en forma colaborativa, con Gloria Cortés, curadora del Museo Nacional de Bellas Artes" (Museo Nacional de Bellas Artes, 2015). En este texto se enfatiza que no se muestran estas piezas como parte de un discurso hegemónico, sino crítico de parte de ambas instituciones.

La exposición recorrió varios espacios expositivos desde entonces. De mayo a agosto de 2016, con el nombre "Orozco Rivera y Siqueiros. La exposición pendiente. La conexión sur", visitó el Museo Nacional de Bellas Artes de Argentina (Notimex, 2016), espacio que resultó insuficiente para la cantidad de visitantes que tuvo (Notimex, 2016). Más tarde, de marzo a mayo de 2017, estuvo en el Museo de Arte de Lima Perú (MALI) (EFE, 2016) y posteriormente, de octubre de 2017 a febrero de 2018, viajó por Italia, presentándose en el Palazzo Fava. Musei nella Città de Bologna, donde recibió más de 399 mil visitantes, y en el Palazzo Ducale de Génova donde permaneció hasta el 9 de septiembre de 2018 (Notimex, 2018). A finales de 2018 regresó al MACG y se exhibió hasta principios de 2019.

Las redes, conexiones y negociaciones que estas exposiciones han formado se reflejan en muestras traídas a México por parte de los países visitados por "La exposición pendiente. Orozco, Rivera, Siqueiros", por ejemplo: del 15 de julio al 8 de octubre de 2017, se presentó en el MACG la muestra "Xul Solar. Panactivista" de la curadora Cecilia Rabossi, que anteriormente se había presentado en el Museo Nacional de Bellas Artes en Buenos Aires del 7 de marzo al 18 de junio de 2017 (Museo Nacional de Bellas Artes , 2017). Asimismo, de agosto a noviembre de 2018, se presentó "Territorios Comunes, revisión de la colección contemporánea del MALI" y una exposición más de diseño italiano titulada "¿Dónde está el diseño italiano? Siempre y en todo lugar. Selección de las colecciones de Italo Rota y Alessandro Pedretti" una selección de 170 objetos de estas colecciones que permaneció en el museo hasta marzo del 2019.

[16] Para mayor referencia sobre esta exposición véase el libro de Garduño, "El poder del coleccionismo de arte: Alvar Carrillo Gil", 2009.

La muestra original de “La exposición pendiente. Orozco, Rivera, Siqueiros” estaba conformada por 76 obras pertenecientes al acervo del MACG, del Museo Nacional de Arte (MUNAL) y del Museo de Veracruz; entre ellas destacan las obras las pinturas cubistas *El arquitecto* (1915-1916) y *Maternidad* (1916), de Diego Rivera; veinte obras de David Alfaro Siqueiros, incluyendo *Zapata, estudio para el mural del castillo de Chapultepec* (1966), *Torso femenino* (1945), el *Retrato de José Clemente Orozco* (1947) y grabados realizados para ilustrar el *Canto general* de Pablo Neruda; y cincuenta obras de José Clemente Orozco con óleos y grabados previos a los murales de gran contenido político, entre ellas *El fusilado* (1926-28), *El réquiem* (1928), *Pancho Villa* (1931), *Cristo destruye su cruz* (1943) y *Los teules IV* (1947). Este último cuadro no pudo viajar al resto de los espacios que albergaron la exposición, ya que formó parte de otra exposición realizada en México, Guadalajara y Monterrey y de la que hablaré a continuación intentando resolver la siguiente pregunta: ¿qué hace que una muestra revisitada tenga una postura crítica?

Los teules

Del 7 de abril al 8 de agosto de 2017 se presentó en el MACG la exposición “Orozco y los Teules 1947”, que basa su contenido en la icónica muestra realizada por el artista jalisciense en 1947 bajo el encargo ex profeso de El Colegio Nacional.[17] Orozco, miembro fundador de ese espacio, realizaba desde 1943 una muestra anual para el recinto, pero esta ocasión fue la primera en que le puso nombre (Tibol, 2009). La serie presentada en 2017 estuvo conformada por 43 de las 59 pinturas que originalmente se presentaron. El hilo conductor de la exposición era la crónica de Bernal Díaz del Castillo, la *Historia verdadera de la conquista de la Nueva España* (1632). La exposición original fue pintada por Orozco en el tiempo récord de tres meses y en conjunto las pinturas construían un relato visual del enfrentamiento entre españoles e indígenas, ya que la palabra *teul* era el calificativo con el que algunos pueblos indígenas designaron a los conquistadores españoles al confundirlos con deidades. *Teul* proviene de la raíz náhuatl *teótl*, que en los oídos de los conquistadores sonó a “teules”.

Señalemos algunas diferencias entre las críticas que recibió la muestra original y las que recibió la de 2017. En 1947 Justino Fernández mencionaba:

> *Nadie mejor dotado que Orozco para acometer la expresión de un momento de nuestro pasado tan actual como es la Conquista, porque no podrá ser jamás, si ha de ser, el tema que “imparcialmente” nos han presentado, o aun nos quieren presentar,*

[17] El Colegio Nacional es una institución creada el 15 de mayo de 1943. Los miembros fundadores fueron el doctor Mariano Azuela, doctor Antonio Caso, maestro Carlos Chávez, doctor Ezequiel A. Chávez, doctor Ignacio Chávez, doctor Enrique González Martínez, doctor Isaac Ochoterena, ingeniero Ezequiel Ordóñez, maestro José Clemente Orozco, doctor Alfonso Reyes, maestro Diego Rivera, doctor Manuel Sandoval Vallarta, doctor Manuel Uribe Troncoso y licenciado José Vasconcelos (El Colegio Nacional , 2018).

los historiógrafos; no, es el tema vital porque surge de las entrañas de nuestra propia alma, de nuestra conciencia, y Orozco, por su genio, ha sido el único capaz de elevar esa conciencia a una categoría estética prodigiosa en que vibra el dolor humano en cada trazo. Porque dolor humano y trascendente fué, ante todo, la inevitable destrucción del mundo indígena, muerte necesaria para que surgiera un nuevo mundo, para que fuésemos posibles. Nacemos así, de la muerte auténtica y definitiva del mundo cultural que no tiene ya que ofrecernos sino los estupendos testimonios de su existencia impar, porque el resto ya es nuestra propia vida, ser preocupado por el magno acontecimiento que hizo cambiar el rumbo de la historia, ensanchando el horizonte humano (Fernández, "Los teules de Orozco", 1947).

Resulta interesante analizar este texto, en él se ve el pasado indígena como algo que tuvo que morir para cambiar el rumbo de la historia y sucitar el progreso, un signo claro del movimiento vasconcelista. En la actualidad se lucha por visibilizar a los pueblos indígenas de nuestro país y ayudarlos a exigir sus derechos. Sin embargo, la curaduría presentada en el museo no aborda de manera crítica este caso, es más lo que hace es editar el texto de manera que en la actualidad las palabras de Justino Fernández no ofendan a otros y parezcan incluyentes.

La muestra original no presentó una curaduría específica, sólo el orden con que Orozco la pensó. La presentada en 2017 en el MACG, en cambio, fue curada por Dafne Cruz Porchini,[18] curadora externa al museo, a pesar que desde hace algunos años este espacio cuenta con un curador de la colección y un curador en jefe[19] que se han dedicado a darle visibilidad en México y en el extranjero a la muestra. Cruz mencionó que Orozco "Siempre hizo severas críticas a la concepción heróica de la resistencia indígena y cuestionó en buena medida la percepción académica" (Leñero, 2017). Ella describe en una entrevista de manera parcial lo que Justino Fernández mencionó sobre la serie: "Me dieron la impresión del inmenso dolor humano pues, en efecto, es el dolor, es el horror de un lado y del otro, sin politiquerías. Nunca se había pintado o hablado así de la Conquista […]" (Leñero, 2017). Y en esta nueva muestra se ocupan los textos del crítico de arte para argumentar su propuesta, ¿pero qué tan actuales resultan estos textos? A continuación presento algunos de ellos.

[…] Orozco da expresión a otra conciencia actual que se propone interpretar al hombre, sea el que sea, en su más lata humanidad, es decir, como hombre y no como cosa o pieza de museo, es por lo que

[18] Nacida en 1973, fue Subdirectora de Curaduría del Museo Nacional de Arte (INBA). Ha curado exposiciones de arte moderno mexicano en Bruselas y París. Tiene numerosas publicaciones especializadas y de divulgación. Actualmente es candidata al doctorado en Historia del arte por la UNAM (Arte Informado , 2017). [quitar espacio antes de la coma]

[19] Por lo menos desde la gestión de Itala Schmelz (2007-2011), ya que se tienen datos de que Alberto Torres desempeñó ese puesto. Quizá antes esto [¿qué?] era complicado, ya que era curador y museógrafo del museo el nieto de Carrillo Gil (primera etapa 1986 a 1991 y segunda etapa de 1999 a 2005).

me convence, al coincidir con él, de que su interpretación es verdadera.

No con supuesta imparcialidad, sino con auténtica universalidad, Orozco no se muestra anti español ni anti indígena —¿quién que tenga fina conciencia puede ser lo uno o lo otro?—, sino que nos viene a decir, en la mejor forma que hoy día puede expresarse, lo que la Conquista es: color humano, dolor humano, dolor para unos y otros, desagarramientos de carnes y de espíritus, angustia y temeridad con extremos; así viene a mostrar emocionantemente tal realidad. Que esto a unos parezca poco decir, que el pusilánime erudito quiera señalar un error fáctico aquí o allá, que si Bernal Díaz del Castillo es buena o mala fuente de información (pero no de inspiración, porque ésta queda libremente abierta al artista) son objeciones arqueológicas que no rozan tan siquiera la creación artística, que está por encima de las cosas.

Que el mundo indígena es tremebundo y feroz —y no un mundo ideal de perfección a imitar— y que el mundo español sea tan tremendo y feroz como aquél —y no todo consuelo frailuno—, sobre todo en el momento de las embestidas guerreras en que las ferocidades se igualan, que es el momento mostrado principalmente por Orozco, es verdad aquí y ahora. (Fernández J. , 1947)

La imparcialidad con la que el pintor trató de mostrar la Conquista en 1947 generó crítica en su tiempo. Ana Garduño menciona en una de las notas de su libro que Carrillo Gil "siempre defendió la posición de Orozco ante la polémica que se sucitó en torno a un dibujo de esa serie sobre la antropofagia de los mexicas, razón por la cual el pintor en esa época fue acusado de malinchista e hizo suyo el argumento del pintor de que sólo había realizado una ilustración de un pasaje de dicho libro" (2009, pág. 172). A lo que viene la siguiente pregunta: ¿puede el arte estar separado realmente de la política? Para Bruno Latour, de acuerdo con su texto *Nunca fuimos modernos* (2007), existen dos formas de representación[20]: la representación política y la representación epistemológica, y el arte es la conjunción de ambas. Bernal Díaz del Castillo es una fuente de información de la Conquista, que si bien no es imparcial, porque llega a conquistar estas tierras y se convierte en regidor de ellas, sí se propone escribir otra historia que contraponga a las crónicas del propio Hernán Cortés. Sabemos que en realidad no existen textos desde "la visión de los vencidos", como titularía en 1959 Miguel León Portilla al libro en el que presenta la historia del otro conquistado. A continuación, mencionaré el interesante manejo de las obras patrimoniales en México.

El manejo de piezas patrimoniales

[20] Representación "significa usar el lenguaje para decir algo con sentido sobre, o para representar de manera significativa el mundo a otras personas" (Stuart Hall (ed.), 1997, págs. 13-74). En el caso de una obra de arte se ocupa el lenguaje visual.

Durante el tiempo que realicé la etnografía en el MACG pude constatar que la obra de Orozco no era tratada de la misma forma que las demás. El 16 de agosto del 2017 comenzó su trasladó a Guadalajara, donde la muestra "Teules" continuaría su itinerancia. Una parte de la obra era del MACG y otra prestada por otros museos o coleccionistas privados. El manejo de la obra fue distinto, ya que llegaron por ella comisarios del Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) y el traslado fue más tardado de lo normal. En las notas de mi diario de campo consta que era el miércoles 16 de agosto y aun no podía el equipo de montaje del museo comenzar a instalar la obra de otra exposición llamada "Bienal de Paisaje", pues en la sala central aun estaban las piezas de esta exposición, aun cuando la muestra se inauguraba el viernes 18 de agosto a las 19:00 horas. La gente del CENCROPAM no había terminado de examinar la obra y guardarla en cajas para sacarla del museo. Sobra decir que a mí como externa no me permitieron observar su forma de trabajo porque no tenía el permiso para ello. Este cuidado se debe a que estamos hablando de obra patrimonial, pero, ¿qué es el CENCROPAM y a qué se dedica? El Centro Nacional de Conservación y Registro del Patrimonio Artístico Mueble (CENCROPAM) es una institución dependiente del INBAL que tiene a su cargo el catálogo de 65,691 piezas artísticas. Este organismo tiene como tareas la catalogación, registro, conservación y restauración del patrimonio cultural de México. Se encarga de integrar el Sistema General de Registro de Obra Patrimonio Artístico Mueble (SIGROPAM), que controla el movimiento de todas las obras que conforman el acervo del INBAL y el Registro Público de Zonas y Monumentos Artísticos. Además de contar con un área de conservación propia, también se encarga de la preparación y embalaje de la obra para exposiciones internacionales como "La muestra pendiente" y "Teules" (INBA, 2017). La ex directora de este recinto, Gabriela Gil, mencionó que comenzó en 1963 como el Centro Nacional de Conservación de Obras Artísticas y contaba con personal capacitado, apenas unos 25 o 30 especialistas; actualmente son 120 profesionales los que laboran en él día a día. Con un presupuesto anual de alrededor de 7 millones de pesos, les es imposible atender todas las demandas que tiene el patrimonio artístico a escala nacional; estadísticamente atiende sólo el 89% de las restauraciones (Sánchez Medel, 2015), pero también contrata a talleres privados que tengan experiencia, currículum y capacitación para poder intervenir en los proyectos. A este organismo es al que se le solicita el préstamo de las obras catalogadas como patrimonio. Cualquier dependencia puede hacerlo a través de un convenio en el que se especifican las cláusulas de conservación, se aseguran las obras (costo que corre a cargo del solicitante); dichos convenios se renuevan año con año. El CENCROPAM tambien hace diagnósticos periódicamente del estado de conservación de las piezas, da dictamen y presupuesto por intervención de obra (Mateos Vega, 2011).

Poco después de aquella experiencia, en entrevista con la encargada del Área de Registro y Control de obra del museo, supe que debe haber un comisario por cada 10 obras patrimoniales que se transporten; éste es precisamente el incentivo por el cual muchos de sus

trabajadores continuan en el museo a pesar de las malas condiciones laborales, ya que muchos de ellos son contratados cada año, para evitar que generen antigüedad y no tener derecho a prestaciones, viajar por el mundo con la colección es una actividad que un museo sin obra patrimonial no realiza.[21]

De la serie *Teules* el MACG conserva sólo 5 piezas, entre las que se encuentran *Teules I, II, III, IV y VI*. La exdirectora del espacio comentó al periódico *La Jornada*: "Son obras contundentes, fuertes, sanguinarias, de la batalla que se libra entre españoles e indígenas. Orozco ve de manera objetiva este encuentro de dos mundos" (MacMasters, 2017) y es que en ella ni indígena, ni el español son glorificados, más bien se desmitifica. Existen varias críticas a los cuadros llamados *El desmembrado* y a el *Sacrificio humano* que presentan cuerpos mutilados, pero la obra que causó mayor controversia fue aquella que presenta la antropofagia de los mexicas. En su tiempo Orozco fue tachado de malinchista, pues la escuela mexicana de pintura estaba acostumbrada a mostrar lo prehispánico de una forma grandilocuente, mientras que la obra de Orozco mostró ambas caras de la moneda, aunque en palabras del pintor él únicamente presentaba lo que se describían en el libro de Bernal Díaz del Castillo, esta obra no se había presentado en 70 años. Actualmente estos objetos son presentados dentro de un discurso de movilización y disidencia, con una mirada decolonial.[22]

Obra exhibida y su descripción

Algunas de las obras presentadas en la exposición "Orozco y los Teules 1947" de 2017 fueron las siguientes:

- *Una cabeza de caballo*. Emergiendo con los ojos abiertos, rodeada de flechas ensangrentadas y partes humanas heridas, son de las primeras piezas que impactan al ingresar al salón. El gesto moribundo es el punto de fuga de la pintura, donde el grosor de las pinceladas irradia intensidad emocional.
- *Teules VI.* Se observa hombres del antiguo mundo indígena, cargando y destazando cadáveres. La pieza muestra a tres indígenas cargando restos humanos y llevando a cabo la mutilación de los cuerpos para realizar actos de antropofagia.
- *Teules I*. Hace referencia a la escena de guerra en la que mataron a Juan Velázquez de León y a más de 20 de sus hombres.

[21] Véase mi tesis de doctorado "La producción social del arte. Redes de cooperación y controversia", diciembre 2018, en la cual, a través de la Teoría del Actor Red de Bruno Latour y Los Mundos de Arte y cooperación de Howard Becker, analizo este y otros temas que componen la producción social del arte en este espacio.

[22] Decolonialidad o decolonialismo es un término utilizado principalmente por un movimiento emergente de América Latina que se centra en la comprensión de la modernidad en el contexto de una forma de teoría crítica aplicada a los estudios étnicos (De Oto, 2010).

- *Teules III*. Cortés dirige una batalla en la que aparecen los heridos de guerra en un amontonamiento de cadáveres, cuerpos entre vivos y muertos.
- *Ahogados*. La pieza "más dramática" que integra el montaje, en palabras de Dafne Cruz, del Instituto Cultural Cabañas. "Todas las pinturas presentan un contenido muy trágico, pero en este cuadro Orozco juega con los formatos, los tamaños, las técnicas" (DAF, 2017).
- *Culto a Huichilobos*. Orozco muestra cómo a los españoles les desconcertaba la religiosidad del propio mundo indígena. "Los indígenas están encorvados, raquíticos. Orozco no tiene concesiones al momento de representarlos. Huichilobos era Huitzilopochtli, los españoles no podían pronunciar Huitzilopochtli y decían huichilobos. La pintura es una crónica que alude a la religiosidad indígena", explica Dafne Cruz.
- *El desmembrado*. Se representa las extremidades de un indígena decapitado durante una batalla. El cuerpo descoyuntado actúa como metáfora visual del resquebrajamiento del mundo indígena.
- *Indias*. Esta serie de dibujos se agregó para completar la muestra, que exhibe el 80% de la original de 1947. "Aparecen un conjunto de mujeres, una no tan grande junto con otra más joven que ella. Estos dibujos que son más anatómicos, son pintados por Orozco desde una perspectiva aérea y podemos percatarnos que una de las mujeres está embarazada" (DAF, 2017).
- *La noche triste*. Esta pieza cierra la exposición, reflejando la pesadumbre de la derrota. En tonos sombríos Orozco representa heridos, muertos y dolientes.

La exposición estuvo conformada por obras del INBA (pertenecientes a las colecciones del Museo de Arte Carrillo Gil, el Museo Nacional de Arte y el Museo de Arte Moderno), del Instituto Cultural Cabañas, del Banco Nacional de México y de otras colecciones particulares, como la familia Orozco que facilitó algunos dibujos (DAF, 2017). El curador de la colección Carlos Palacios [23] menciona que hay tres protagonistas en la muestra: los caballos, los conquistadores acorazados y los indígenas, quienes son mostrados en un tono barbárico, entre cráneos, así como en rituales de antropofagia y sacrificios humanos.

Al culminar el recorrido por la cruenta y oscura batalla, el espectador encuentra dos líneas del tiempo sobre los muros: en una se detalla el

[23] Cabe mencionar que el MACG tenía en ese entonces dos curadores, uno para la colección del museo y otro llamado curador en jefe para las exposiciones temporales. El curador de la colección tenía trabajando en el museo desde el año 2011 y en 2013 con el puesto de curador en jefe; en 2013 llega un nuevo curador en jefe y él pasa a hacer el curador de la colección, pero en febrero de 2018 vuelve a ser curador en jefe del museo, también existían como es el caso, la contratación o presentación de curadurías externas (Curaduría, comunicación personal, 20 de junio de 2017).

episodio histórico de la Conquista, mientras que en la segunda se describe la biografía de José Clemente Orozco (Flores Soto, 2017).

Conclusiones

Me parece que despertar la idea en el espectador del gesto decolonial no es tan sencilla, sobre todo porque estamos sumergidos en la colonialidad del poder que surge en torno a la superioridad racial, del patriarcado y las relaciones de poder desiguales que componen al mismo (Pérez Volonterio, 2018). No toda persona que visita el MACG conoce estas nuevas perspectivas teóricas y es probable que no entienda lo que la curaduría pretende, es más no creo que muchos de sus visitantes hayan comprendido que se exhibía obra de mujeres indígenas en la muestra, para introducirlas en el relato, ya que no todos han leído el texto de Bernal Díaz del Castillo y mucho menos conocen como estaba integrada la exposición original. En mi opinión, la curaduría de la muestra "Orozco y los Teules 1947" es muy parecida a la presentada por Orozco; incluso podríamos criticar que no se presentaron todas las obras, por lo que el discurso podría pensarse editado. Creo que desde su origen las obras de Orozco eran un buen ejercicio en donde se representaba al otro, al vencido. El museo intentó reforzar esta exhibición con un programa educativo, se trataba de una serie de pláticas sobre la vigencia de los *Teules* con respecto del post-colonialismo; discusiones y análisis sobre la pintura de Orozco, que abarcaban preguntas de carácter estético, social y cultural y la deconstrucción de la visión eurocéntrica de la Conquista. Entre ellas hubo el 14 de junio de 2017 un "Conversatorio" con Enrique Dussel, al que asistió, por medio de invitación, un grupo de estudiantes de sociología. Él comentaba que la exposición se planteó desde la mirada del vencido, como un estudio "de-colonial", pero habría que analizar más profundamente esto, ya que realmente no hay ninguna obra desde la perspectiva del otro: el texto de Bernal Díaz del Castillo no era indígena, Orozco tampoco y, a pesar de todo, durante largo tiempo la obra de este pintor fue utilizada para hablar de la identidad nacional y se convirtió en una visión desde la hegemonía que construía desde progreso y lo moderno la identidad del país.

El poder de la mediación y la realización de diferentes actividades en torno a la exposición pueden apoyar nuevas teorías y presentar al otro, no sólo en su esplendor y gloria, sino también desde el salvajismo moderno y eurocentrista, construyendo esas otras condiciones de convivencia desde una perspectiva intercultural que resquebrajarían las estructuras instituidas apoyando la aparición de la otredad en el panorama social y político en una condición de igualdad de la que ha hablado Catherine Walsh en su texto "Interculturalidad crítica y educación intercultural" (2010), cambiando de esta manera la postura institucional del museo que lo coloca como templo de la modernidad. Analizar a los diferentes actores que componen una muestra es un buen ejercicio para dar valor no sólo al objeto, sino también a sus contextos.

Referências

Appadurai, A. (1986). *La vida social de las cosas. Perspectiva cultural de las mercancías.* México: Grijalbo.

Arte Informado . (2017). *Dafne Cruz Porchini*. Obtenido de Arte informado. Espacio Iberoamericano del arte: http://www.arteinformado.com/guia/f/dafne-cruz-porchini-165931

Barquín, S. (s.f.). *Justino Fernández: Educador, esteta y humanista*. Obtenido de Ensayistas:https://www.ensayistas.org/critica/generales/C-H/mexico/fernandez.htm

Cámara de Diputados del H. Congreso de la Unión. (06 de 05 de 1972). *Ley Federal sobre Monumentos y Zonas Arqueológicos, Artísticos e Históricos.* Recuperado el 09 de 04 de 2017, de Diputados: http://www.diputados.gob.mx/LeyesBiblio/pdf/131_280115.pdf

Carrillo Gil, A. (Ed.). (1953). *Obras de José Clemente Orozco en la Colección Carrillo Gil* (Vol. 2). México, México: INBA.

Carrillo Gil, A. (23 de 01 de 1955). Orozco, ilustrador y caricaturista. *Novedades* , pág. 5 .

Carrillo Gil, A. (27 de 02 de 1955). Orozco, ilustrador y caricaturista. *Novedades*, pág. 6.

Castién Maestro, J. I. (2004). *Pierre Bourdieu. Las herramientas del sociólogo* (Vols. Colección Ciencia, Serie Política y sociología). Madrid, España: Fundamentos.

Consuelo Ciscar: *Un museo sin colección no es museo*. (08 de 06 de 2010). Obtenido de Analítica: http://www.analitica.com/entretenimiento/consuelo-ciscar-un-museo-sin-coleccion-no-es-museo/

Cuevas, B. d. (20 de 04 de 2018). *Museo José Luis Cuevas* . Obtenido de http://www.museojoseluiscuevas.com.mx/edificio.html

DAF. (17 de 04 de 2017). *Los Teules, narración pictórica de José Clemente Orozco sobre la Conquista de México*. Obtenido de Secretaria de Cultura. Prensa : https://www.gob.mx/cultura/prensa/los-teules-narracion-pictorica-de-jose-clemente-orozco-sobre-la-conquista-de-mexico

De Oto, A. (2010). *Pensamiento descolonial/ decolonia*l. Obtenido de Pensamiento Latinoamericano Alternativo: http://www.cecies.org/articulo.asp?id=285

Desvallés & Mairesse. (2010). *Conceptos claves de museología*. París, Francia : Armand Colin-ICOM.

Dickie, G. (2005). *El círculo de arte* . Barcelona , España : Paidós .

Diario Oficial de la Federación. (15 de 12 de 1959). D*ecreto que declara Monumentos Históricos toda clase de obras plásticas realizadas por los extintos pintores José Clemento Orozco y Diego Rivera* . Recuperado el 8 de 03 de 2017, de Unesco: http://www.unesco.org/culture/natlaws/media/pdf/mexico/mx_decretmontartorozcoyrivera1959_spaorof.pdf

Diario Oficial de la Federación. (18 de 07 de 1980). Decreto por el que se declara *Monumento Artístico la obra de David Alfaro Siqueiros.* (S. d. Gobernación, Productor) Recuperado el 10 de 03 de 2017, de Diario Oficial de la Federación: http://dof.gob.mx/nota_detalle.php?codigo=4856990&fecha=18/07/1980

Díaz del Castillo, B. (1632). Hi*storia verdadera de la conquista de la Nueva España*. México , México.

El Colegio Nacional . (2018). *Fundación de El Colegio Nacional* . Obtenido de El Colegio Nacional : http://colnal.mx/la-institucion/fundacion-colegio-nacional

Elías López, J. E. (12 de 12 de 2014). *Arte y cultura, José Clemente Orozco*. Obtenido de Maxwell, lo más selecto : http://www.maxwell.com.mx/articulos/jose-clemente-orozco

EFE. (2016). *Lima acoge una muestra de modernismo mexicano con arte de Orozco, Rivera y Siqueiros*. Obtenido de Agencia EFE : https://www.efe.com/efe/america/cultura/lima-acoge-una-muestra-de-modernismo-mexicano-con-arte-orozco-rivera-y-siqueiros/20000009-3207853

Flores Soto, A. (10 de 06 de 2017). Cruenta lucha llevada al lienzo por Orozco recibe al espectador. *La Jornada Cultura*, pág. 2.

Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación UNLP. (s.f.). *Vasconcelos y el muralismo mexicano VI*. *El mundo colonial y dependiente*. Obtenido de Carpetas doscentes de historia. Historia del mundo contemporáneo : http://carpetashistoria.fahce.unlp.edu.ar/carpeta-2/notas/vasconcelos-y-el-muralismo-mexicano

Fernández, J. (10 de 1947). Los teules de Orozco. *Universidad Nacional Autónoma de México*, 2(13).

Fernández, J. (04 de 1969). Un artista y coleccionista. *Artes de México*(117), 78-93.

Garduño, A. (2009). El poder del coleccionismo de arte: *Alvar Carrillo Gil*. México , México: Universidad Nacional Autonoma de México/ Posgrados UNAM.

_____. (Enero-Junio de 2010). Tácticas discursivas de Alvar Carrillo Gil o el coleccionismo como padecimiento vitalicio. *Discurso Visual*, 14.

_____. (2013). Inés Amor. La galería soy yo. *Abrevian Ensayos* .

George, A. (2015). *The Curator's Handbook. Musems, Commercial Gallerie, Independent Spaces*. Londres , Inglaterra : Thames & Hudson .

González Rosas, B. (12 de 10 de 2016). *Paul Westheim: el inventor del arte prehispánico.* Obtenido de Proceso. Cultura y espectáculos : https://www.proceso.com.mx/450744/paul-westheim-inventor-del-arte-prehispanico

INBAL. (2019). *Obras con declaración de Monumento Artístic*o . Obtenido de INBA. Secretaria de Cultura : https://www.inba.gob.mx/transparencia/obras

INBAL. (s.f.). *Cultura* . (INBA, Productor) Recuperado el 20 de 04 de 2018, de Museo Mural Diego Rivera : https://www.inba.gob.mx/recinto/46/museo-mural-diego-rivera

INBAL. (28 de 12 de 2017). *Artes Visuales. En 2017, el Cencropam incorporó mil nuevas obras de arte al acervo del Instituto Nacional de Bellas Artes*, Boletín 1665. México, México.

Latour & Woolgar. (1995). *La vida en el laboratorio. La construcción de los hechos científicos .* Madrid, España: Alianza .

Latour, B. (1996). On actor-network theory. A few clarifications plus more than a few complications. *CSI-Paris/Science Studies-San Diego*, 47,, 369-381. Obtenido de Soziale Welt: http://www.cours.fse.ulaval.ca/edc-65804/latourclarifications. pdf

_____. (2007). *Nunca fuimos modernos. Ensayo de antropología simétrica.* Buenos Aires, Argentina : Siglo XXI editores .

Law, John & Mol, A. (1994). Notes on materiality and sociality. *The Social Review*(43), 274-294.

Leñero, I. (19 de 05 de 2017). *Orozco y los Tehules*, 1947. Obtenido de Proceso : https://www.proceso.com.mx/486892/orozco-los-teules-1947-en-museo-carrillo-gil

Lord, B & Lord, G. (1998). *Manual de gestión de museos* . Barcelona , España : Editorial Ariel, S.A. .

Llorente & Almazán. (2003). *Museología crítica y Arte contemporáneo* . Zaragoza, España : Prensas Universitarias de Zaragoza .

MACG. (s.f.). Colección Museo de Arte Carrillo Gil . *Folleto Colección Museo de Arte Carrillo Gil .* México, México.

MACG. (2017). *Museo de Arte Carrillo Gil.* (INBA/MACG) Recuperado el 20 de 07 de 2017, de Artistas de la Colección: http://www.museodeartecarrillogil.com/coleccion/artistas-de-la-coleccion/maribel-portela

MacMasters, M. (10 de 06 de 2017). Los teules de Orozco, a 70 años . *La Jornada*.

Marx, K. (1989). *Contribución a la crítica de la economía política*. Moscú, Rusia : Progreso .

Mateos Vega, M. (31 de 01 de 2011). El CENCROPAM "no se da abasto" para atender solicitudes: directora. *La Jornada*, pág. 7.

Mazoni, P. (1961). Mieda de artista . Albissola Marina, Italia : Galleria Pescetto.

Milenio. (24 de 07 de 2014). *Celebra con "Semblanza", 40 años del Museo Carrillo Gil*. Recuperado el 20 de 03 de 2017, de Cultura: http://www.milenio.com/cultura/Museo_Carrillo_Gil-Semblanza_0_341366097.html

Moyssén, X. (1979). Jorge Juan Crespo de la Serna. *Anales del Instituto de Investigaciones Estéticas*(49), 161-162.

MPBA. (s.f.). *Museo del Palacio de Bellas Artes* . Recuperado el 12 de 04 de 2018, de Murales : http://museopalaciodebellasartes.gob.mx/assets/descargables/murales.pdf

Museo Nacional de Bellas Artes . (01 de 03 de 2017). *Xul Solar Panactivista .* Obtenido de Museo Nacional de Bellas Artes : https://www.bellasartes.gob.ar/exhibiciones/xul-solar.-panactivista

Museo Nacional de Bellas Artes. (09 de 11 de 2015). *La exposicioón pendiente 1973-2015. Orozco, Rivera, Siqueiros.* Recuperado el 05 de 2018, de Museo Nacional de Bellas Artes. Servicio Nacional de Patrimonio Cultural: http://www.mnba.cl/617/w3-article-54522.html?_noredirect=1

Museos. (13 de 03 de 2017). *Secretaría de Cultura del Gobierno Federal* . Recuperado el 04 de 04 de 2017, de Sistema de Información Cultural : http://sic.cultura.gob.mx/lista.php?table=museo&disciplina=&estado_id=9&municipio_id=0

Notimex. (05 de 05 de 2016). *Grandes filas en Argentina para ver a los muralistas mexicanos*. Recuperado el 05 de 2018, de El Universal: http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/05/5/grandes-filas-en-argentina-para-ver-los-muralistas

_____. (27 de 04 de 2016). *Orozco, Rivera y Siqueiros llegan a Argentina*. Recuperado el 05 de 2018, de El Universal: http://www.eluniversal.com.mx/articulo/cultura/artes-visuales/2016/04/27/orozco-rivera-y-siqueiros-llegan-argentina

_____. (24 de 05 de 2018). *Obras de Orozco, Rivera y Siqueiros llegan a Italia*. Recuperado el 05 de 2018, de El Universal: http://www.eluniversal.com.mx/cultura/obras-de-orozco-rivera-y-siqueiros-llegan-italia

Pérez & Fernández. (2007). Itinerancias . En MACG, *Inventario* (págs. 26-27). México: RM.

Pérez Volonterio, M. (septiembre–diciembre de 2018). El diálogo intercultural crítico como medio para descolonizar la racionalidad hegemónica de los derechos humanos. *Interdisciplina* , 6(16), 187-206. Obtenido de Volumen 6, número 16, (187-206), septiembre–diciembre 2018.

Pinochet Cobos, C. (2016). *Derivas críticas del Museo en América Lati*na . México, México: Siglo XXI editores .

Prieto Posadas, A. (1993). Derrilecto oxidado. México: Museo Alvar y Carmen T. de Carrillo Gil.

R. Mutt, Marcel Duchamp. (1917). La fuente . Nueva York , Estados Unidos .

Sánchez Medel, L. (24 de 04 de 2015). Cencropam: 50 años restaurando . *Milenio* .

Secretaria de Cultura. (s.f.). *Los Teules, narración pictórica de José Clemente Orozco sobre la Conquista de México.* Obtenido de Contexto de Durango : https://contextodedurango.com.mx/noticias/los-teules-narracion-pictorica-de-jose-clemente-orozco-sobre-la-conquista-de-mexico/

Secretaria de Cultura. (04 de 11 de 2015). *Ejes de la política cultural.* (S. d. Cultura, Productor) Recuperado el 07 de 11 de 2017, de Secretaria de Cultura : http://www.cultura.gob.mx/ejes/

Simmel, G. (2005). La metrópolis y la vida mental. *Bifurcaciones: revista de estudios culturales urbanos*, 4.

Stuart Hall (ed.). (1997). *Representation: Cultural Representations and Signifying Practices.* Londres, Inglaterra: Publicaciones Sage .

Tibol, R. (2009). *José Clemente Orozco: una vida para el arte. Breve historia documental.* México: Fondo de Cultura Económica.

Vázquez Langle, P. (2005). I*dentidad y cultura en los museos de arte en la Ciudad de México,* (UNAM, Tesis para obtener el grado de Maestra en Artes Plásticas ed.). México, México : UNAM-ENAP.

Walsh, C. (2010). Interculturalidad crítica y educación intercultural. En V. y. Walsh, *Construyendo interculturalidad crítica* (págs. 75-96). La Paz.

Warhol, A. (1964). Brillo Boxes. Nueva York, Estados Unidos : MoMa.

_____. (1983). 32 latas de sopa Campbells. Nueva York , Estados Unidos : MoMa.

Del Horizonte Práctico a la Práctica Teórica: Los Estudios Culturales, y el pensamiento de Ticio Escobar, las praxis del Museo del Barro y el Seminario Espacio/Crítica en su encrucijada con la diversidad

Damián Cabrera

Coordinador del Departamento de Documentación e Investigaciones

Centro de Artes Visuales/Museo del Barro

info@museodelbarro.org

Resumen

Entre aislamiento cultural y condiciones adversas para la producción de pensamiento y simbólica, procesos regionales y globales pasaron en *delay* por el Paraguay; otros, endémicos, constituyen acontecimientos insólitos; muchas veces, ignorados dentro y fuera del país. Cuando escribiera su libro *El mito del arte y el mito del pueblo* (1986), Ticio Escobar desconocía los Estudios Culturales. Pensándose más próximo de la crítica de arte, Escobar se salía constantemente de ella. Una militancia en defensa a la diferencia lo llevaría a dialogar con el proyecto del Centro de Artes Visuales/Museo del Barro, que alojaba en un mismo espacio producciones simbólicas eruditas, campesinas e indígenas, sin distinciones de estatus. El libro se tornaría un guion *a posteriori* del museo, con un consecuente desdoblamiento pedagógico: el Seminario Espacio/Crítica, una instancia de formación, más allá del espacio abierto para la producción de pensamiento; creado por Escobar quien, animado por Nelly Richard, de la Crítica Cultural, percibió potenciales de una práctica próxima, aunque distinta, de los Estudios Culturales. En un territorio hostil para prácticas y discusiones teóricas en el ámbito académico, libro, museo y seminario constituyen un evento que, si bien minúsculo en la narrativa del pensamiento crítico en América Latina, tiene una importancia honesta, y es pensado por Lia Colombino como una vinculación entre militancia, práctica teórica y producción simbólica. El presente artículo indaga en procesos integrados entre praxis y escritura, imaginado la elusión de oposiciones entre teoría y práctica, pensando variaciones en torno a la defensa de la diversidad desde entornos museales.

Resumo

Entre isolamento cultural e condições adversas para a produção de pensamento e simbólica, processos regionais e globais passaram em *delay* pelo Paraguai; outros, endêmicos, constituem acontecimentos insólitos; muitas vezes, ignorados dentro e fora do país. Quando escrevera seu livro *El mito del arte y el mito del Pueblo* (1986), Ticio Escobar desconhecia os

Estudos Culturais. Pensando-se mais próximo da crítica de arte, Escobar saia-se constantemente dela. Uma militância em defesa da diferença o levaria a dialogar com o projeto do Centro de Artes Visuais/Museo del Barro, que alojava em um mesmo espaço produções simbólicas eruditas, campesinas e indígenas, sem distinções de status. O livro se tornaria roteiro *a posteriori* do museu, com um consequente desdobramento pedagógico: o Seminário Espacio/Crítica, uma instância de formação, além de espaço aberto para a produção de pensamento; criado por Escobar quem, animado por Nelly Richard, da Crítica Cultural, percebeu potencialidades de uma prática próxima, mesmo que distinta, dos Estudos Culturais. Em um terreno hostil para práticas e discussões teóricas no âmbito acadêmico, livro, museu e seminário constituem um evento que, se bem minúsculo na narrativa do pensamento crítico na América Latina, tem uma importância honesta, e é pensado por Lia Colombino como uma vinculação entre militância, prática teórica e produção simbólica. O presente artigo indaga em processos integrados entre práxis e escrita, imaginando a elucidação de oposições entre teoria e prática, pensando variações sobre a defesa da diversidade desde espaços museais.

Abstract

Between cultural isolation and adverse conditions for the production of thought and symbolic creation, regional and global processes passed in delay for Paraguay; others, endemic, constitute unusual events; sometimes, ignored inside and outside the country. When he was writing his book *El mito del arte y el mito del pueblo* (1986), Ticio Escobar was unaware of Cultural Studies. Thinking himself closer to art criticism, Escobar constantly was constantly moving away from it. A militancy in defense of the difference lead him to dialogue with the project of the Center of Visual Arts/Museo del Barro, which housed symbolic erudite, peasant and indigenous productions in the same space, without distinctions of status. The book would became an *a posteriori* script for the museum, with a consequent pedagogical unfolding: The Espacio/Crítica Seminar, an instance of formation, as well as an open space for the production of thought; created by Escobar who, encouraged by Nelly Richard, from Cultural Criticism, perceived potentials of a close to Cultural Studies, though different. In a hostile territory for practices and theoretical discussions in the academic field, book, museum and seminar became an event that, although minuscule in the narrative of critical thinking in Latin America, has an honest importance, and is thought by Lia Colombino as a link between militancy, theoretical practice and symbolic production. This article explores integrated processes between praxis and writing, imagining the elucidation of oppositions between theory and practice, thinking about variations around the defense of diversity from the point of view of museum environments.

1

La lluvia mojó la tierra. Se dejó en la superficie arcillosa el dibujo de un nombre; se perforó la tierra con el dedo, abriendo un espacio, cavando líneas y curvas, pero cavando, también, significados; se dejó en el barro la

huella de la palabra. La tierra se seca al sol y, en breve, se vuelve polvo. Rojo, espeso, ese polvo se esparce con el viento, se eleva en el horizonte como cortina. Es la huella paseante, que viste el viento; es el nombre hecho polvo que se disemina y ensucia las paredes de los edificios, la piel de los cuerpos, las hojas de papel, y se queda adherido a la lengua.

Existen muchas escrituras posibles, en muchas lenguas. Existe, por ejemplo, una escritura del *hacer*. En el Paraguay duro y adverso bajo la dictadura de Alfredo Stroessner, era urgente *hacer*. Sin los cimientos de una tradición crítica que sirviese de sustento, algunos *haceres* excepcionales del Paraguay de este período emergieron de la planicie de un paisaje autoritario y homogeneizante, y se desarrollaron acaso a los tropezones, movidos por el puro deseo con la expectativa de crear un ámbito posible para la diferencia (propia y ajena). Hay una escritura, *de puño y letra*, que puede ser posterior a ese *hacer* que abrió un campo posible para el acontecimiento; esta escritura vino a llenar un vacío de palabras urgentes. Hay, luego, una proliferación de un modo de hacer, tanto en la práctica como en la escritura (es decir, en todas las lenguas). He aquí un movimiento imaginable para tres experiencias que comparten una misma trama, y que en tres tiempos han tratado de consolidar una posibilidad: la de –en palabras de Carlos Colombino– "dar una imagen al Paraguay, aquella que desde nuestro deseo queríamos inventar" (Colombino, 2011). El Museo del Barro, el libro El mito del arte y el mito del pueblo de Ticio Escobar y el Seminario Espacio/Crítica son momentos de escritura en tránsito. Barro, palabra y polvo que se esparce.

2

Adolfo Colombres (1986) describe la escena en la que surge el Museo del Barro. El autor se refiere, sobre todo, a las primeras fechas de esta institución, en las que sus programas no estaban aun plenamente integrados, al menos en términos arquitectónicos, y con particular énfasis en el aspecto de lo popular:

> *Antes de la creación del Museo del Barro no hubo en Paraguay quien promoviera institucionalmente el arte popular en cuanto manifestación creativa del pueblo. Fue siempre una expresión marginal, que sobrevivió como pudo, lejos de los espacios consagrados del arte 'culto' (Colombres, 1986, p. 34).*

El Museo del Barro nace de una necesidad. Era necesario crear un espacio que sirviera de albergue para una producción simbólica que no tenía cabida en los ámbitos de la cultura autoritaria ni en las fábricas oficiales de imágenes (que proyectaban un Paraguay homogéneo, atrapado en los límites de una iconografía y prácticas miltiares y autoritarias; una idea romántica y por eso mismo excluyente de los universos indígenas; y una visión folclorista y *naïf* del mundo campesino). La cultura autoritaria operó identificando todo aquello que supusiera fisura o fragmentación de su discurso, e hizo de ello objeto de proscripción; desde prácticas artísticas urbanas hasta pequeños rituales comunitarios, mucho

de la producción simbólica disidente de la cultura autoritaria tuvo que sobrevivir clandestina o casi clandestinamente.

Una pequeña comunidad de artistas y gestores culturales habría visto en un proyecto, que se iría transformando en su devenir realidad, la posibilidad de albergar sus creaciones, sus deseos y sus preocupaciones. Impulsados por intereses previos (fundamentalmente relacionados con la modernidad visual), propios y ajenos, y en torno a las producciones simbólicas –primero populares y campesinas; luego, indígenas–, el deseo hizo con que el museo se volviera un espacio para otros creadores, aquellos que a diferencia de los del ámbito urbano provenían de culturas ágrafas; es decir, con *otras escrituras*, acaso también, del puro *hacer*. Así, el Centro de Artes Visuales/Museo del Barro se constituye en espacio para el arte "erudito", el arte campesino y el arte indígena[1]. Sin saber, con su práctica, los creadores del Museo del Barro abrieron un espacio insólito en un escenario inhóspito; ellos *hicieron*, movidos por un deseo e intuición, lo que en otras latitudes estaba siendo dicho y escrito, pensado críticamente, imaginado.

3

La escritura del *hacer* también puede ser el dibujo, en el espacio, del cuerpo de una grafía. Fijar una visualidad sobre una superficie, y que esa visualidad sea portadora de sentido. Lia Colombino (2011) observa en la creación del espacio del Museo en términos arquitectónicos, una escritura del vacío que "comporta una reserva: allí será guardado el sentido, la fuerza de la memoria, y descansarán, por momentos, las resistencias exhaustas" (Colombino, 2011). Pero es posible pensar, además, en un tránsito de una escritura hacia otra; en las diversas escrituras cuyos dibujos convergen en los sujetos, en las personas de una comunidad, y que esparcen sus curvas por los mapas heterogéneos donde muchas lenguas son habladas. Pero donde a veces no hay palabras.

Desde el *no saber*, Ticio Escobar desarrolla una escritura que abre, también, espacios. En los años 80, en la galería de arte Arte-Sanos (que serviría de fachada para la militancia opositora de Ticio Escobar durante la dictadura), sin saber demasiado sobre arte, y paralelamente al proyecto del museo, Escobar pretende dar cuenta de una historia inexistente por escrito: la de las artes visuales en Paraguay. Durante este proceso que se concentraría primero en producciones contemporáneas y tardo-modernas –yendo de lo más reciente a lo más antiguo–, se enfrentaría con producciones populares que huían de la temporalidad a la que habitualmente se las consignaba; percibe así, enseguida, una falta que *brilla por su ausencia*: la producción simbólica indígena. Estas producciones que las categorías eurocéntricas de la teoría del arte serían incapaces de ver obligaron la creación de nuevas categorías y la lectura de la historia de esas visualidades a contrapelo. Así –como el Museo del Barro

[1] "El tratamiento de las obras en el museo se realiza de tal modo que el arte popular y el indígena se posicionan en pie de igualdad con relación al arte urbano o 'erudito'" (Colombino, 2011).

llenara un vacío en el *espacio-como-posibilidad* por él abierto, con arte urbano y popular–, Ticio Escobar llenaría un vacío discursivo, con palabras y un sentido. A partir de *El mito del arte…*, lograría consolidar un sentido que ya estaba latente en la práctica del museo: será posible a partir de allí imaginar otras modernidades y otras sabidurías (indígenas, campesinas), y ponerlas en un mismo espacio físico y discursivo (ahora con otro sustento), contemplando tensiones y confrontaciones; pero, sobre todo, relaciones.

La práctica teórica de Ticio Escobar de aquellos años partía de una historiografía dura en intersección con la teoría del arte (con la que estaba teniendo una primera aproximación). Escobar era abogado, interesado por la filosofía. Su militancia por el derecho a la diferencia, y tal vez una falta de rigor e indisciplina académicas (en un país sin academias) lo llevarían a generar una práctica teórica transdisciplinaria. Ignorante de la Escuela de los Estudios Culturales y de la producción de pensadores como, por ejemplo, Raymond Williams, Escobar desarrollaría su pensamiento con lo que tenía a mano: conversaciones con amigos, lecturas de pocos libros, y el deseo. Sin querer, Escobar se aproximaba de los Estudios Culturales al producir un cruce teórico entre las producciones simbólicas y sus implicaciones políticas en la escena de la cultura. El posterior encuentro de Escobar con teorías análogas a las que el produjera, provocaría una extraña sensación de reconocimiento y complicidad; llevaría a nuevos desafíos y diálogos, y también a confrontaciones.

Ante la posibilidad de quedarnos sin palabras, se escribe, se recoge fragmentos sueltos de ideas y recuerdos; se compone con ellos una organización más o menos estable. ¿Será que así, con un *patchwork* emergencial se podrá dejar alguna huella sensible sobre la experiencia a distancia de los acontecimientos? ¿Cómo hará el cúmulo ruinoso para afectar a alguien, cualquiera que sea, más allá de uno? ¿Existiría la necesidad de una excedencia como garantía para que se produzca una afectación?

Se puede pensar en la frecuente oposición entre *teoría* y *práctica*, entre *discurso* y *acción*, que se esgrime como irreconciliable cuando se trata de invalidar, sobre todo, aquello que pareciera no estar tan ligado a la energía y a la presencia de un cuerpo. ¿Cómo hacer para revertir la impresión de una suavidad como la de las palabras habladas y escritas contra la energía concreta de las materias? Primeramente, habría que señalar que dicha oposición es ilusoria: baste con reflexionar acerca de los efectos de las palabras sobre los cuerpos, de su capacidad para transformarlos, de las distintas intensidades que afectan sensiblemente –cual materias tangibles–.

4

¿Qué es la diversidad? La desaparición del bosque trae consigo la erosión de la tierra y –la edafología podrá dar mejor cuenta de ello, pero la poesía también– durante los meses secos del año los paisajes altoparanaenses están dominados por un polvo fino y rojizo, que es más

que polvo: es el retorno espectral de la heterogeneidad biológica que tenía hogar en la selva y que se levanta como huella paseante, ahora que el uniforme paisaje sojero es hegemónico. El polvo es un fantasma.

Se puede partir de algunas preguntas en torno a la *diversidad* y el *arte*. En primera instancia, ¿por qué y para quiénes la diversidad es importante? Pensemos como amenaza el avance de una homogeneización en el paisaje, capaz de hacer desaparecer una heterogeneidad. Es casi un acuerdo universal que esa heterogeneidad biológica del medio ambiente es necesaria en tanto permite que una multitud de vidas sea posible en el mundo, ese gran espacio común. Por una vía similar se llegó al acuerdo de que respetar y conservar la diversidad cultural también es importante; pero quizás tal diversidad no sea sólo importante para los *otros*, para los que podrían ser subalternos frente al avance de una cultura dominante y homogeneizante, sino que en el mundo globalizado ésta es importante, también, para esa propia autoridad que desde arriba tolera lo diferente. Por eso la articulación de las diferencias en el espacio común debe ser crítica de las situaciones que generan desigualdad. Y aquí ensayo otra pregunta: ¿Cuál podría ser el papel del arte en esta articulación de las diferencias en el espacio común? ¿Cuál, finalmente, el papel del museo? Quiero pensar que el arte podría ser capaz de ofrecer, en ocasiones, el componente crítico en esa articulación de las diferencias, tornando visibles los dispositivos homogeneizadores, inclusive ahí donde se presentan las diferencias en *unión* e *igualdad*. Y el museo podría ser, por su parte, el ámbito más propicio para que estas formas de articulación se susciten, y deriven en crisis, en interpelación, en desacuerdo.

5

En *El arte fuera de sí* (2004), en un capítulo dedicado a la reemergente discusión en torno a las identidades culturales de cara a los procesos globalizadores, Ticio Escobar esboza su propia relación de conceptos de la *diversidad*, invocando aportes varios (desde el concepto de *multitud* de Paolo Virno hasta la puesta en contingencia de la globalización en clave amenazante propuesta por Slajov Zízek). Ya Néstor García Canclini procura establecer una distinción entre los conceptos de *diferencia*, *desigualdad* y *desconexión*, señalando que si bien éstos han sido construidos desde lugares disciplinares específicos y diferentes, precisamente las escenas transdisciplinares y transterritoriales del poder obligan una reformulación de los mismos que busquen integrarlos mostrando sus articulaciones internas [2]; para ello se detiene en las formulaciones teóricas de Pierre Bourdieu quien ya señalara en sus investigaciones sobre los campos culturales y los capitales simbólicos las injerencias del capital económico, estableciendo conexiones entre la *diferencia* (entendida en clave cultural) y la *desigualdad* (entendida en clave política y económica; por qué no decir, *de clase*).

[2] GARCÍA CANCLINI, Néstor. *Diferentes, desiguales y desconectados.* Barcelona: CIDOB d'Afers Internacionals, N° 66-67, 2004

En ese sentido, Gustavo Lins Ribeiro (2009) señala que el campo de disputas que el concepto de *diversidad cultural* es amplio, describiendo, sin embargo, dos categorías bajo las cuales éstas podrían ser inscriptas, y que son determinadas según se destaquen en los discursos los "intereses políticos o gerenciales" (Lins Ribeiro, p. 11). Cabe decir que no habría nada en la diversidad en sí que fuera capaz de contestar una hegemonía, ya que es posible inclusive que un efecto de autoridad sea capaz de desplegarse hasta una zona ambivalente incorporando los reclamos de la *diferencia* sin por ello subvertir las situaciones generadoras de *desigualdad*. Esto también es advertido por Héctor Díaz-Polanco (2006) quien, criticando el multiculturalismo refiere que éste: "se ocupa de la diversidad en tanto diferencia "*cultural*", mientras repudia o deja de lado las diferencias *económicas* y *sociopolíticas* que, de aparecer, tendrían como efecto marcar la disparidad del liberalismo que está en su base" (Díaz-Polanco, p. 173). El autor habla además, muy oportunamente, de una *etnofagia*: una fuerza devoradora de cierta hegemonía cultural que a la vez que invisibiliza las desigualdades es capaz de incorporar las diferencias a su capital; para el autor, esta hegemonía no sería otra que la producida por el neoliberalismo, que escenifica un teatro democrático en el que la heterogeneidad puede proliferar, pero que, paradójicamente, oculta bajo su pulsión inclusiva la *desigualdad*.

El que tolera, por supuesto, nunca es el subalterno, sino el subalternante: desde allí suele construirse la tolerancia, desde un arriba. Para Díaz-Polanco, tal *tolerancia* sería equívoca en tanto la capacidad de aceptación no está distribuida equitativamente entre los desiguales, con lo cual sería el subalterno quien en las más de las veces se vería obligado a ceder en sus diferencias radicales e inaceptables para ser deglutido por la pulsión *etnofágica* de afán unificador y controlador, siendo tolerable simplemente aquello que es inofensivo (Díaz-Polanco, 2006, p. 178).

Esta visión del muticulturalismo ("pluri-multi-culturalismo") es secundada por Catherine Walsh (2012) quien defiende una articulación contra-hegemónica de las diferencias, construida "desde abajo" (p. 12-13).

Esta ideología al servicio de una forma de globalización sería contestada por formas alternativas de globalización. Néstor García Canclini y Catherine Walsh toman el concepto de *interculturalidad* nacido en el seno de organizaciones indígenas y afrodescendientes en América Latina, que buscan articular sus diferencias y que, al decir de Lins Ribeiro, "postulan la necesidad de una sociedad civil global que regule el poder de las élites hegemónicas transnacionales y desterritorializadas" (Lins Ribeiro, 2006, p. 18). Pero, aunque surgida "desde abajo", la palabra *interculturalidad* también fue incorporada por el proyecto multiculturalista y comenzó a aparecer en los discursos políticos, en los programas estatales y de las empresas y agencias transnacionales como sinónimo, por lo que Catherine Walsh ve la necesidad de incluir el adjetivo "crítico" para distinguir una interculturalidad (crítica) que sea capaz de alterar las matrices y estructuras que posibilitan la subalternización, frente a una interculturalidad funcional al discurso multiculturalista o apenas testimonial

de la heterogeneidad. Sin embargo, tal interculturalidad crítica no existiría aún, y sería antes una posición estratégica antes que una realidad.

Esa posibilidad de capitalización torna la *diversidad* una reserva simbólica que eventualmente se puede instrumentalizar; y nótese por ejemplo cómo la inscripción de un particularismo local en clave de *diferencia excepcional* bajo la categoría de *patrimonio universal* se traduce en un interés como recurso turístico; experiencia *turística* que según Zygmunt Baumann (2003) se correspondería con una búsqueda posmoderna "consciente y sistemática de experiencia, de una nueva y diferente experiencia, de la experiencia de la diferencia y la novedad, cuando los gozos de lo conocido se desgastan y dejan de atraer" (Baumann, p. 59).

6

Jacques Rancière establece una distinción entre *lo político* y *la política*, que en *El desacuerdo. Política y filosofía* él da en llamar *la política* y *la policía*. En la política (la verdadera) se inscribirían una serie de prácticas, gestos, discursos que pugnan por hacerse audibles y visibles, y a la vez hacen audibles y visibles situaciones de opresión, de amenaza, de riesgo en las cuales se encuentran sujetos y subjetividades, individuos y comunidades frente a una fuerza autoritaria; la *política* sería capaz, también, de mostrar nuevas articulaciones posibles, señalar nuevos modos de vivir posibles. La *policía* no sería sino la administración del otro, la vigilancia del otro, entendido como subalterno; la vigilancia de sus haceres y de su cuerpo, incluyendo una puesta en duda de su capacidad para hacer política, de su inteligencia para hacer política; la policía es la que distribuye y arregla las diferencias en el espacio.

8

Nelly Richard, impulsora de la Crítica Cultural chilena, entra en contacto con *El mito del arte…* de Escobar a través de García Canclini, e identifica afinidades entre el libro y su propio pensamiento; en el modo en que Escobar reconoce cómo "lo estético (…) sabe recoger lo convulso: todo aquello –residual y divergente– que el pacto disciplinador quiere borrar de su 'sociedad transparente'" (Richard, 2008). Al final de los años 90, Escobar recibe la propuesta de crear un ala educativa del Museo del Barro, integrada a las teorías de los Estudios Culturales. Al principio, rechaza la propuesta, afirmando que nada sabía él sobre los Estudios Culturales; pero alentado por Richard, él distingue relaciones posibles entre el horizonte práctico y teórico que venía desarrollando y el horizonte de los Estudios Culturales. (Sin embargo, la Crítica Cultural ya era severa con los Estudios Culturales: proponiendo una "teoría sin disciplina", más afecta a los giros retóricos que a la instrumentalización académica —política y mercantil— del saber, se presenta como crítica a las cooptaciones de saberes y memorias otras operada por las universidades; así como a la sensualidad curricular y la rigidez de programas y discursos teóricos que pierden de vista el horizonte militante y político). En este escenario, nace el seminario

Identidades en Tránsito, que luego devendría Espacio/Crítica. Participante de uno de los primeros módulos del seminario, el crítico de arte argentino Roberto Amigo se sorprendería con el espíritu que palpitaba en ese espacio: "éste es el lugar del puro deseo" diría al referirse a este grupo de personas que discutían, pensaban y escribían movidos por la necesidad del *hacer*. En un país sin academia, y sin espacios institucionalizados que posibiliten la formación de un pensamiento crítico, el Seminario Espacio/Crítica constituye un verdadero *claro en el bosque*, como le gusta decir a Escobar citando a Heidegger. Lo mismo ocurre con el Museo del Barro, cuya micropolítica artística deviene luego macropolítica pública, cuando durante el gobierno de Fernando Lugo (prematuramente interrumpido vía golpe de Estado), Escobar es nombrado Ministro de Cultura.

El Seminario (como es conocido el Seminario Espacio/Crítica) suele llamar a los textos que son producidos en su ámbito *escrituras en tránsito*. Materias temporales que comparten una misma estación y hablan según sus propios pulsos, según sus propios ritmos, podrán diluirse en el tiempo u obligar, con la insistencia (es así como se abren los senderos en el bosque), la persistencia del deseo, la posibilidad de ser, en el espacio abierto.

Referência

Baumann, Z. (2003). "De peregrino a turista, o una breve historia de la identidad" In: Hall, S. & du Gay, P. (comp.) *Cuestiones de identidad cultural.* Eduardo Pons (trad.). Buenos Aires, Amorrortu.

Colombino, L. (2011). "¿Escribir la nación? Categorías de inscripción identitaria, tonos y formas de normalización en Paraguay" In: *Concurso Nacional de Ensayos Rafael Barrett 2010.* Asunción: Secretaría Nacional de Cultural.

Colombino, L. (2011). *Este museo no es un museo. El Museo del Barro: ese tercer espacio.* In: López, M. & Longoni, A. *Una perspectiva crítica sobre el arte y la cultura contemporáneos*. Buenos Aires: Revista Tercer Texto *(II)*.

Colombino, L. (2012). *Paragua'u: Ficciones y contraficciones.* Asunción: Fundación Migliorisi/Colecciones de Arte.

Colombino, L. (2014). *El coletazo de los Estudios Culturales en Paraguay.* In: *Escrituras en Tránsito IV: Textos del Seminario Espacio/Crítica.* Asunción: Seminario Espacio/Crítica, CCEJS, Programa ACERCA, CAV/Museo del Barro.

Colombres, A. (1986). *Liberación y desarrollo del arte popular: Disquisiciones sobre la experiencia del Museo del Barro*. Asunción: Museo del Barro.

Díaz-Polanco, H. (2006). *Elogio de la diversidad. Globalización, multiculturalismo y etnofagia.* México: Siglo XXI Editores.

Escobar, T. (1992). *Textos varios sobre cultura, transición y modernidad*. Asunción: Agencia Española de Cooperación Internacional/Centro Cultural de España Juan de Salazar.

Escobar, T. (2010). *El mito del arte y el mito del pueblo*. 2ª edición. Asunción: Centro de Artes Visuales/Museo del Barro.

Escobar, T. (2011). *El mito del arte y el mito del pueblo.* Asunción: CAV/Museo del Barro.

Escobar, T. (2012). "La identidad en los tiempos globales" In: *El arte fuera de sí*. Asunción: Adriana Almada (ed.).

García Canclini, N. (2004) *Diferentes, desiguales y desconectados*. Barcelona: CIDOB d'Afers Internacionals, N° 66-67.

Lins Ribeiro, G. (2009). *Diversidade cultural enquanto discurso global*. Universidad Nacional de Misiones, Facultad de Humanidades y Ciencias Sociales. Revista de Antropología. Avá, N° 15.

Melà, B. (2011). *Mundo Guaraní.* 2ª edición. Adriana Almada (ed.). Asunción: Banco Interamericano de Desarrollo.

Rancière, J. (1996) *El desacuerdo. Política y filosofía*. Buenos Aires: Ediciones Nueva Visión.

Richard, N. (2011). *Categorías impuras y definiciones en suspenso.* In: Escobar, T. (2011). *El mito del arte y el mito del pueblo.* Asunción: CAV/Museo del Barro.

Walsh, C. (2012). *Interculturalidad crítica y (de)colonialidad*. *Ensayos desde Abya Yala.* Quito: Ediciones Abya Yala.

La historia escrita con A

Género, Museos, Juventudes, educación

L.Borra, G.Fernández

Red de Museos de Canelones

gabyfernandez3003@gmil.com

Resumen

En el presente artículo se pretende compartir, desde una visión teórico-práctica, una experiencia llevada adelante en el departamento de Canelones, Uruguay, entre los meses de abril y setiembre de 2018 que fuese presentada por nuestra Institución en el XXVI Encuentro del ICOFOM LAM.

La referida serie de actividades tuvo como principal objetivo el de poner sobre la mesa un tema tan actual como de necesaria consideración: las posturas androcentrístas y su hegemonía en las propuestas y el discurso de las instituciones en general y particularmente en los museos del departamento y la ausencia de jóvenes visitantes en estas instituciones que inhabilitarían, de no revertirse, la participación en el cambio de actitud buscado de una de las franjas etarias más dinámicas y demandantes de la sociedad.

Todo esto desde un sustento tan básico como fundamental: los museos entendidos como generadores de identidad, legitimadores de los intereses de una sociedad a través de lo que ella entiende merece ser valorado como patrimonio y parte importante del relato oficial.

A partir de lo antedicho no es extraño que la inquietud haya tenido su epicentro en el Gobierno Departamental de Canelones, en particular en el trabajo conjunto de la Red de Museos de Canelones, el Área de Género, Equidad y Diversidad y la Comuna Joven de dicha autoridad local, involucrando de forma inmediata a la Administración Nacional de Educación Pública (ANEP), a través de instituciones educativas públicas como, de igual modo, se extendió a instituciones privadas del departamento.

En esa clave el artículo recrea las acciones llevadas adelante en el proceso señalado, su justificación, objetivos y alcances y plantea, de forma primaria, ciertas líneas de evaluación de lo actuado e iniciales propuestas de proyección del propio proyecto.

Palabras claves**:** Género, juventud, derechos, museo, androcentrismo, educación

Abstract

In this article, we try to share, from a practical theoretical perspective, an experience carried out in Canelones department, Uruguay, between the months of April and September 2018 that was presented by our Institution at the XXVI Meeting of ICOFOM LAM.

The main purpose of the aforementioned series of activities was to put in the community's attention a current topic that needs to be considered: the androcentric positions and their hegemony in the proposals and the discourse of the institutions in general and particularly in the museums of the department and the absence of young visitors in these institutions that would disqualify, if not reversed, participation in the change of attitude sought from one of the most dynamic and demanding age groups in society.

All this from a support as basic as fundamental: museums understood as generators of identity, legitimating the interests of a society through what it understands deserves to be valued as heritage and an important part of the official history.

Based on the foregoing, it is not strange that the concern has had its epicenter in the Departmental Government of Canelones, particularly in the joint work of the Canarian Museum Network, the Gender, Equity and Diversity Area and the Young Commune of said authority local, Immediately involving the National Administration of Public Education (ANEP), through public educational institutions, likewise, it was extended to private institutes of the department.

In this key, the article recreates the actions carried out in the aforementioned process, its justification, objectives and scope and raises, in a primary way, certain lines of evaluation of the actions and initial proposals for projection of the project itself.

Resumo

Neste artigo, pretendemos compartilhar, a partir de uma perspectiva teórica prática, uma experiência realizada no departamento de Canelones, Uruguai, entre os meses de abril e setembro de 2018 que foi apresentado pela nossa Instituição na XXVI Reunião do ICOFOM LAM.

O objetivo principal da série de atividades acima mencionada foi colocar em consideração a comunidade como um tema atual, a partir de considerações necessárias: as posições androcêntrica se sua hegemonia nas propostas e no discurso das instituições em geral e particularmente nos museus do departamento e a ausência de jovens visitantes nessas instituições que desqualificariam não reverter a participação na mudança de atitude buscada por um dos grupos etários mais dinâmicos e exigentes da sociedade.

Tudo isso a partir de um sustento básico e fundamental: os museus entendidos como geradores de identidade, legitimando os interesses de

uma sociedade através do que ela entende, merece ser valorizada como patrimônio e uma parte importante da conta oficial.

Do exposto, não é estranho que a preocupação tenha tido seu epicentro no governo departamental de Canelones, particularmente no trabalho conjunto da Rede de Museus de Canelones, a Área de Gênero, Igualdade e Diversidade e a Jovem Comuna da referida autoridade local, imediatamente envolvendo a Administração Nacional da Educação Pública (ANEP), através de instituições públicas de ensino, também foi estendido a institutos privados do departamento.

Nesta chave o artigo recria as ações realizadas no processo indicado, sua justificativa, objetivos e escopo e levanta de um modo primário, certas linhas de avaliação do que foi feito e propostas iniciais para a projeção do próprio projeto.

Consideraciones iniciales y constataciones previas

Siendo un trabajo inspirado en una constatación cargada de empírea y altamente orientado a la resolución de una problemática de esa índole pocas veces nos ha resultado tan sencillo encontrar en palabras de otro la sustancia del impulso originario de dicha búsqueda. Es que Magdalena Zavala Bonanchea(2016, p.7), que en su calidad de Presidenta de IBERMUSEOS inicia el prólogo de “La memoria femenina: mujeres en la historia, historia de mujeres” parece anticiparse a nuestra intención y sintetiza con precisión y claridad meridiana el espíritu de este trabajo cuando señala:

> *No hay mayor deleite que comprometernos por la memoria. Los profesionales de los museos, de los archivos y de las bibliotecas, tomamos conciencia, al inicio del desarrollo de nuestras instituciones de la verdadera dimensión que tenemos al conservar nuestro patrimonio cultural, preservarlo, investigarlo y compartirlo con comunidades, visitantes y usuarios. Motivar las múltiples lecturas e interpretaciones enriquece nuestra propia visión.*
>
> *Recuperar la memoria de las mujeres nos permite conocer una historia de desigualdad, de imposición de cánones patriarcales y de roles de género que, perpetuados durante siglos, nos llevan a un presente en el que aún permanecen sedimentos de discriminación que en ocasiones se manifiestan en la violencia contra las mujeres. Los poderes públicos somos responsables, a través de los instrumentos de acción que poseemos, de potenciar una igualdad real y efectiva entre mujeres y hombres. Y dentro de esos instrumentos, la cultura tiene también su pequeña parcela: la de realizar actividades que fomenten la igualdad y la equidad de género al desarrollar proyectos que permitan dar visibilidad a las mujeres en la historia, las artes o la literatura.*

Desde la imprescindible lógica allí resumida nos corresponde a los agentes encargados de gestionar el patrimonio incluir y debatir los temas

de relevancia en esta sociedad hiperconectada aportando a la creación de una conciencia crítica sobre los nudos fundamentales que obstruyen los desarrollos con equidad e igualdad de nuestras propias comunidades.

Género, museos, juventud, educación

La experiencia que da motivo a éste trabajo es titulada “La Historia escrita con A”, surge de un esfuerzo por revertir la realidad que padecen algunos museos integrantes de nuestra Red en cuanto a la falta de pluralidad y diversidad de puntos de vista en sus discursos museográficos.

En este sentido la experiencia es un proceso desarrollado a lo largo de cinco meses en el que a través de un conjunto de acciones tales como talleres, visitas acompañadas a los museos, trabajos de aula se intenta vincular a los grupos de estudiantes de educación secundaria y sus docentes, con los museos de la Red de Museos de Canelones e indagar con observación crítica en sus propuestas y temáticas, buscando la perspectiva de género. Para eso se propone a los grupos que elijan un museo en particular, que lo interroguen sobre las mujeres y sus obras, que se pregunten desde qué punto de vista están abordadas estas temáticas y las museografías, si esos puntos de vista son plurales, si incluyen la perspectiva de las mujeres y de lo femenino.

A partir de las respuestas obtenidas en éste proceso de investigación (que muchas veces se extiende a sus localidades y territorios) se estimula a los grupos para que transmitan sus conclusiones o “descubrimientos” en forma de expresión artística tomando el lenguaje que les resulte mas cómodo para expresar la multidimensionalidad de los elementos investigados y encontrados.

Para continuar y sin ánimo de entrar en la discusión de las múltiples aristas que contiene el término género, creemos importante hacer algunas puntualizaciones de lo que tomamos sobre este concepto. Para este trabajo tomamos género como una construcción cultural, social, colectiva y continua que determina (junto con otras categorias) la identidad, los roles,

y las relaciones de los sexos, alejándonos de las concepciones escencialistas o biologisistas.

Considerando que estas relaciones y roles son introyectados a través de diversidad de vías entre las que podemos encontrar incluso la violencia, hasta ser naturalizadas y expresadas por las y los individuos en todos los ámbitos de la vida social y personal.Es así que la continuidad y reproducción de los roles de género se ve asegurada y reafirmada por instituciones como el Estado, el sistema educativo, la religión, la familia.

Considernando además que el sistema basado en género impone relaciones de poder desiguales entre hombres y mujeres, (Scott,1986) y que estas relaciones desiguales tienen una dimensión simbólica y también práctica (Bourdieu, 1998) y han excluido sistemáticamente a las mujeres de la esfera pública y los centros de poder tanto políticos como económico, científicos y académicos, naturalizando y reproduciendo una desigualdad en cuanto a acceso a derechos, oportunidades, circulación, conocimiento y reconocimiento.

Hacer que las propuestas museográficas sean accesibles y que reflejen los intereses de las juventudes es un objetivo prioritario de las instituciones de la Red de Museos. En esta propuesta en particular no es casual que el público objetivo sean los y las jóvenes.

Al igual que las mujeres como grupo subordinado (Bourdieu, 1990) los jóvenes son un público abierto y dispuesto al cambio y a la propuesta, con especial sensibilidad a las situaciones de exclusión.

Tanto los y las jóvenes como las mujeres son dos grupos sociales generalmente ausentes en los discursos museales, aunque muy presentes como público usuario.

Por un lado, los y las jóvenes junto con los y las niñas son el típico público cautivo de los museos, por ser las franjas etarias integradas a la educación formal que suele llevarlos en visitas extracurriculares de la mano de los equipos docentes. En el caso de las mujeres, existen diversidad de estudios en las últimas décadas que demuestran que porcentualmente son la franja poblacional que mas visita los museos. (UNESCO,2014, INEGI,Mexico,2018, MECD, España,2011)

En este proceso en particular nos orientamos a poner en evidencia la violencia simbólica que es génesis y resultado de la ausencia de ciertos grupos sociales y sus puntos de vista, las mujeres, pero no solamente, de los relatos oficiales y legitimados presentes en los museos, aquello de que “si no se dice no existe”, “si no se nombra no está”.

El esfuerzo entonces es por desnaturalizar esa ausencia, romper estereotipos, abrir las puertas y las ventanas de los museos para que se integren nuevas voces y otras perspectivas y al mismo tiempo incentivar a las y los jóvenes a la elaboración de nuevos relatos desde un ejercicio de conciencia y participación ciudadana.

Sabemos que los museos, templos de las musas, como instituciones públicas y “templos” del arte, la historia, la ciencia, el conocimiento humano, custodias de patrimonios, son constructores de identidades y legitimadores de relatos. Relatos, identidades, patrimonios que son dinámicos, en constante revisión y cuestionamiento.

En el caso particular de nuestro abordaje dicho cuestionamiento se centra en el sesgo androcéntrico de nuestras instituciones museísticas locales que obstruye la participación plural y excluye a las mujeres y otros colectivos, salvo contadas excepciones, poniéndolas por fuera de los relatos patrimoniales fundamentales, desterrando su memoria y el quehacer de esta parte de la población de la identidad local.

Es así que en los discursos de estos museos se desconoce la memoria y la contribución de las mujeres en la sociedad, por un lado porque sus exposiciones se basan principalmente en actividades del ámbito público y del poder, históricamente masculinas, tales como las gestas militares, el desempeño en altos cargos políticos, la actividad artística académica y consagrada lo que refleja la histórica escasez de figuras femeninas que accedieran a destacarse en estos espacios públicos de poder, llámense ciencia, política, filosofía, arte, academia.

Estos discursos también reflejan el desconocimiento de las actividades desarrolladas por las mujeres en los distintos campos temáticos que encontramos en los museos, dándonos una visión sesgada y parcial de la realidad, nos falta algo.

En palabras de Elizabeth Jelin (2010 p.109): “La memoria de hombres y de mujeres se transmite de forma diferente”, entonces, ¿No son los museos lugares para la memoria de las mujeres?

Volvemos a lo “no dicho” o “no mostrado” lo ausente que dice tanto o a veces más que lo explicitado. La invisibilidad de las mujeres en los discursos museográficos en cuestión es tan sistemática como sintomática de esa realidad donde tradicionalmente lo público es reservado a lo masculino mientras que la mujer queda circunscripta a lo privado, también como lugar de expresión. Esta circunstancia responde a una violencia simbólica de gran efectividad, que naturaliza la ausencia y la negación de lo femenino en los relatos considerados de relevancia para la sociedad.

Evidentemente esta no es una situación reflejada únicamente en los discursos museísticos, ni exclusiva de este sector de la población.

Recorriendo la caracterización de nuestros museos, es significativo que la denominación de los mismos, en el caso de incluir nombres, todos sean masculinos y las actividades representadas también se enfoquen desde ese género.

En este punto nos preguntamos, ¿se trata de una anomalía exclusiva de los museos de nuestra Red o es una circunstancia recurrente? ¿La tendencia actual de popularización de los contenidos museísticos, extendida pero no generalizada, implica a su vez abandonar los patrones

discursivos androcéntricos u homogeneizar lo ya existente para ampliar el público a sectores antes imposibilitados de acceder a él, pero conservando la subordinación de lo femenino y otros sectores al dominio discursivo del hombre blanco heterosexual de cierta clase social, lo cual complejiza y redimensiona la problemática? ¿Se le da el peso pertinente en la planificación de los contenidos y exposiciones de los museos al juego de relaciones que se genera en el mismo como legitimadores y hacedores de identidad y, fundamentalmente como reproductores de rasgos identitarios de género? ¿Estos "ojos del mundo" que son los museos, legitimadores de "verdades" tienen la intencionalidad manifiesta de conservar sus estructuras o están trabajando con base en una regeneración de sus discursos basada en la igualdad de género y la pluralidad de sus "voces".

Por supuesto no pretendemos en este trabajo dar respuesta a todas y cada una de las interrogantes planteadas precedentemente pero sí nos queda claro que el ejercicio que estamos presentando será un aporte interesante que genere insumos de importancia para continuar con el trabajo en sentido de develar las incógnitas presentadas.

Pero ¿cuáles son esas representaciones que presenta el museo que se transforman en hacedoras de identidad? ¿Cómo se materializa ese discurso en la práctica?, ¿cómo llega a los públicos? La actualidad de nuestros museos implica la existencia o coexistencia de métodos que podríamos denominar tradicionales con algunos modernos que se instrumentan, en mayor o menor grado, según las posibilidades económicas con las que se cuenta para su desarrollo. En el primer grupo tenemos la clásica cartelería, los materiales didácticos (que hoy en día incluyen la variante informática como novedad), las presentaciones de los guías o mediadores y los textos de curaduría. Las novedades, en general pasan por la aplicación de tecnologías asociadas a la información y la informatización que permiten el manejo, entre otros, de los recursos 3D, la implementación de actividades extramuros, la articulación de propuestas con otras instituciones del ámbito educativo, cultural o económico.

No por evidente resulta irrelevante señalarlo, no es la diversidad y calidad de los recursos con los que se cuenta la que imposibilita o limita las posibilidades de la variación del discurso hacia políticas de mayor equidad y que atiendan de forma más eficiente a la diversidad.

Pero ¿ese discurso va orientado a públicos inocentes, desinteresados y acríticos? Intencional o no ¿resulta tan sencillo al oferente conducir e imponer su visión a los y las visitantes?

Aquí debemos asumir que encaramos la tarea bajo el supuesto por suerte generalizado que la población que recorre los museos a cambiado y opta, analiza y reprocesa lo que se le está brindando. Sumamos que lo señalado también se hace desde una experiencia y trayectoria personal que personaliza la mirada de lo ofertado culminando con una interpretación propia de la experiencia.

Esto nos abrió una posibilidad a explorar en el proceso que desarrollamos en tanto contamos con públicos objetivo que además de la recientemente señalada individualidad de la observación nos presenta un acercamiento desde una franja generacional muy distinta a la de quienes somos hacedores del proyecto.

Nuevamente aquí el planteo se realiza con una visión a largo plazo en tanto, en principio, no es objeto del mismo el análisis de los comportamientos de los visitantes a las instituciones pero si aporta desde la observación de los diferentes intereses frentes a las temáticas ofrecidas y, por culminar el proceso con la elaboración de una tarea artística cargada de simbolismo, reflexión, expresión y abstracciones puede revelar datos significativos sobre las subjetividades antes señaladas desde un lugar con claras connotaciones liberadoras.

Por último, resulta evidente la importancia que para la experiencia reviste el implicar a instituciones educativas en el proyecto. La complementariedad entre la educación formal y los espacios no formales de educación es algo que ya prácticamente no se discute y tener la posibilidad de contar con una comunidad acostumbrada a este tipo de acciones conjuntas que viabiliza su realización se transforma en una fortaleza sustancial para la práctica del proceso.

El Museo como lugar de memoria y de aprendizaje donde se mezclan sentido, emoción y colectivo no puede o no debería estar ajeno a la promoción de estas actividades que se retroalimentan con los espacios formales de educación, dado que desde esos tres componentes antes señalados aportan una visión tanto diferente como complementaria a la de la “escuela”.

Al respecto Maceira Ochoa (2008, p.9) señala:

> *Abordar espacios formativos distintos al sistema escolar permite comprender otras dimensiones de la educación en su sentido amplio, como una práctica cultural mediada por distintas herramientas o experiencias que buscan producir un aprendizaje, en este caso, un aprendizaje referido al orden del género, del que se puede derivar una posición vital y desigual para hombres y mujeres.*

En definitiva y asumiendo los supuestos anteriores estaríamos partiendo de una postura crítica o por lo menos polémica: los discursos dominantes son lo suficientemente poderosos como para mantenerse pese a los avances de los individuos, las redes y los análisis al respecto, por lo cual es necesario trabajar en todo aquello que haga visible la existencia e intencionalidad de los mismos para aportar a una transformación real de nuestras sociedades que nos lleve a mayor respeto a la diversidad y atención al disfrute de los derechos por parte de las mujeres.

Contexto

Canelones se ubica al sur del Uruguay, y con sus 600.000 habitantes es el segundo departamento más poblado del país, después de la capital, Montevideo.

Cargado de particularidades el departamento muestra una gran diversidad geográfica y económica conteniendo zonas de carácter netamente rural, centros urbanos densamente poblados, zonas industriales y una franja costera cuya actividad económica principal es el turismo.

A esta polifacética realidad, el territorio y la población canarias han tenido un gran protagonismo en las luchas independentistas del siglo XIX y en la construcción de la República. Dada la diversidad de sus actividades económicas Canelones ha sido tierra de recepción de inmigrantes, entre los que, en diferentes oleadas, se cuentan canarios, italianos, gallegos y vascos durante el siglo XIX y la primera mitad del XX y, en la actualidad, importantes contingentes de personas provenientes de países latinoamericanos.

La Red de Museos de Canelones surge desde una iniciativa del Gobierno local, con la misión de fortalecer y apoyar a las instituciones museísticas que la integran contribuyendo a que las mismas sean espacios de inclusión y diálogo, comprometidas con su tiempo.

Sitios comprometidos con el patrimonio en una línea inclusiva y dialógica con la comunidad. Es por eso que visualizar y asumir que el discurso museístico de las instituciones componentes de la Red aporta un mensaje androcéntrico, voluntaria o involuntariamente que reafirma las relaciones desiguales entre hombres y mujeres alejándose así de sus objetivos fundamentals y de sus valores que son entre otros el respeto y promoción de los Derechos Humanos.

Actualmente la Red de Museos del departamento, en pleno proceso de consolidación nuclea once museos distribuidos en seis localidades cuyas tipologías van desde museos históricos, museos en torno a figuras consagradas de la cultura uruguaya, museos sobre actividades socioeconómicas vinculadas con el territorio, museo arqueológico.

La propuesta

La Historia escrita con A, surge de la coordinación y el trabajo conjunto de varias áreas del gobierno de Canelones: el Área de Género, Equidad y Diversidad, el área de Juventud y la Red de Museos Canarios (área de Patrimonio) junto con la Administración Nacional de Enseñanza Pública (ANEP).

Iniciado el mes de abril de 2018, y luego de elaborado el proyecto, se realizó una convocatoria a grupos de estudiantes de bachillerato del departamento para realizar una investigación con perspectiva de género en los museos de Canelones, asumiendo, de antemano, y en una posición de

fuerte autocrítica, la situación de que históricamente los museos de Canelones ofrecen y han ofrecido una mirada androcentrista, con una ausencia casi total de la perspectiva de género en sus discursos y relatos y, desde nuestra propia visión, ciertamente distanciada de los intereses de los jóvenes.

Al mismo tiempo el personal de los museos realizó un taller llevado adelante por el Área de Género de la Intendencia de Canelones sobre Género, Derechos y políticas de equidad.

Cada grupo de estudiantes eligiò uno de los museos de la Red, lo visitó y aplicando una mirada crítica en sus propuestas, indagaran en las realidades históricas, sociales y culturales que se tratan en ese museo, buscando mas allá de los discursos, en lo no dicho, en lo ausente, en lo omitido por los relatos oficiales, en este caso, la mujer y lo femenino. Para eso los grupos de jóvenes recibieron un total de tres talleres que ayudaron en la reflexión de las temáticas de género y en aspectos técnicos de sus presentaciones. Acompañados por sus docentes investigaron y elaboraron un trabajo escrito con los resultados de su proceso y al mismo tiempo presentaron en una producción artística con las temáticas abordadas.

Los objetivos

La Red de Museos buscó con esta propuesta ponerse en cuestión.

Mas allá de la lógica limitación que cualquier museo tiene en el alcance de los temas y propuestas que prioriza, reflejando solo una parte de la sociedad, se consideró necesario estimular a las nuevas generaciones a trabajar para que esos límites no estén marcados por tradiciones excluyentes que por años han logrado que los mismos

excluídos se identificaran con el discurso dominante. En este sentido se priorizó la búsqueda en las nuevas generaciones, y en particular en las mujeres (aunque no de forma excluyente), de fomentar el interés de “verse a si mismas”,poniendo en relevancia sus memorias y “patrimonios”.

El diseño de la propuesta buscó estimular a los jóvenes a realizar un ejercicio de reflexión crítica a través de observar la temática de género en las distintas áreas de la realidad que abarcan los museos y en sus diferentes estrategias de comunicación generando la posibilidad de otras miradas y de relatos alternativos, jóvenes, creativos, diversos.

Esta iniciativa es parte de una intención de viraje en los discursos museales hacia formatos más inclusivos y diversos en el entendido de que los museos de Canelones deben ser el reflejo del departamento, su gente, su medio ambiente, su historia es así que se buscó aportar al proceso de visibilización de las mujeres y sus obras en nuestra sociedad y en los procesos histórico-culturales de nuestro País.

Con la intención del acercar a las juventudes al Patrimonio y a los museos de Canelones, propiciando espacios de participación para que los y las jóvenes puedan construir y reconstruir relatos mas integradores, innovando en la forma de comunicarlos.

En la ejecución de este proyecto los grupos de jóvenes estudiantes y sus docentes participan de un proceso de cinco meses, durante los cuales visitaron museos, realizaron talleres sobre temática de género, recibieron asesoramiento técnico e investigaron sobre los contenidos de las diferentes instituciones museísticas.

Todo el proceso fue acompañado desde las acciones llevadas adelante en los diferentes centros educativos y clases a las que pertenecían los jóvenes lo que habilitó, en muchos casos la adaptación de la experiencia a los propios contenidos curriculares de los diferentes niveles y asignaturas.

El cierre de las actividades del Proyecto, tras los cinco meses de labor, implica la presentación de los resultados del proceso de investigación en forma de trabajo artístico en el lenguaje seleccionado por cada uno de los grupos y que sintetizó el proceso de investigación y reflexión y que abrió la posibilidad de que los grupos difundieran su trabajo.

Proyecciones y resultados

Al momento de hacer un primer balance de lo actuado sin pretender agotar en esa instancia la valoración de los resultados creemos menester destacar:

Los jóvenes y las instituciones educativas se involucraron, reflexionaron y generaron a partir de todo el proceso conclusiones y discursos alternativos utilizando diversidad de lenguajes artísticos para

comunicarlos , generándose enriquecedoras experiencias de intercambio y participación ciudadana.

Se logró profundizar el vínculo entre los museos, el gobierno local, los centros educativos y los jóvenes.

Es importante destacar que a cierto nivel y de forma colectiva se visualizó, la necesidad de releer la historia, particularmente la local, y con ella recrear los discursos museísticos desde una perspectiva mas inclusiva,

Quedo patente la necesidad de constante diálogo entre patrimonio y sociedad en esa imprescindible evolución compartida entre ambas.

En general la experiencia a sido evaluada como muy positiva tanto por los equipos de los museos como por las instituciones educativas como por las y los estudiantes que participaron.

En éste momento la proyección es dar un mayor alcanze a nivel territorial a la convocatoria abarcando localidades en las que no existen museos.

Un elemento que se considera es necesario atender en esta nueva edición es un mayor involucramiento del personal del museo en todas las instancias de la propuesta, siendo necesaria la mejora en la comunicación permanente entre todos los involucrados en el proyecto.

Para cerrar este trabajo compartimos las palabras de E. Jelin (2010, p.111)

> *[...] de hacer visible lo invisible" o de "dar voz a quien no tienen voz". Las voces de las mujeres cuentan historias diferentes a las de los hombres y de esta manera se introduce una pluralidad de puntos de vista. Esta perspectiva también implica reconocimiento y legitimación de "otras" experiencias además de las dominantes (en primer lugar masculinas y desde lugares de poder). […] dar voz a las enmudecidas" es parte de la transformación del sentido del pasado, que incluye redefiniciones profundas y reescrituras de la historia. Su función es mucho mas que la de enriquecer y complementar las voces dominantes que establecen el marco para la memoria pública [...].*

Referências

Bourdieu, P. (1990). Sociología y cultura. México:Grijalbo-Consejo Nacional para la Cultura y las Artes

Bourdieu, P. (1998). La dominación masculina. Barcelona: Ed.Anagrama, 2000.

Ibermuseos Ed. (2016) "La memoria femenina: mujeres en la historia, historiade mujeres" . En línea:

http://www.ibermuseos.org/pt/recursos/publicacoes/a-memoria-feminina- mulheres-na-historia-historia-de-mulheres/

INEGI (2018). Instituto Nacional de Estadística, Geografía e Informatica. Mexico. En línea: https://www.inegi.org.mx/siInstituto Nacional de Estadística, Geografía e Informática stemas/olap/consulta/general_ver4/MDXQueryDatos.asp?c=33419

Jelin, E. (2010) Pan y Afectos. La transformación de las familias. Buenos Aires. Fondo de Cultura Económica.

Maceira Ochoa, L. (2008)Educación, género y feminismo en los lugares de memoria. Revista de investigación y divulgación sobre los estudios de género Ed: Universidad de Colima : Asociación Colimense de Universitarias, A.C. Número 3 / Época: **2** . pp7-22 Recuperado en: http://bvirtual.ucol.mx/descargables/830_educacion_genero_feminismo.pdf

MECD, (2011). Laboratorio permanente de Públicos de Museos. España. Recuperado en: http://www.culturaydeporte.gob.es/cultura/areas/museos/mc/laboratorio-museos/inicio.html

Scott, J. K. (1996) «El género una categoría útil para la historia», en: El género: la construcción cultural de la diferencia sexual. Marta Lamas (comp.) /PUEG. México.

UNESCO Ed.(2014). Igualdad de Genero patrimonio y creatividad. Recuperado en:https://unesdoc.unesco.org/ark:/48223/pf0000231661

MESA: Reflexiones de museos latinoamericanos y caribeños en entornos hyperconectados

MESA: Reflexões de Museus latino-americanos e caribenhos em ambientes hiperconectados

El Museo Silencioso. Hyperconexiones de Culturas Sumergidas.

Alejandra Peña Gill

Conservadora de Museos

Takuapú, Casa Cultural. Aregua, Paraguay

ktakua@gmail.com

Resumen

Se propone un estudio crítico de los museos etnográficos del Paraguay, y la adopción o no de lo que llamo el museo silencioso, que es la forma orgánica y dinámica propia de conservación del patrimonio cultural que adoptan los pueblos indígenas, desde su resistencia. Para buscar aquello que no está dicho sobre los indígenas en los museos, observamos cuáles son las prácticas de la memoria, o de qué manera proponen los indígenas la conservación de su patrimonio.

Abstract

This Paper is a critical study about ethnographic museums of Paraguay, and the adoption or not of what I call "the silent museum", which is the organic and dynamic form of conservation of the cultural heritage adopted by indigenous people, as a way of resistance. We research what is not said in those museums, which are the practices of memory, or how indigenous people propose the conservation of their heritage.

Resumo

Propomos um estudo crítico dos museus etnográficos do Paraguai e a adoção ou não do que chamo de museu silencioso, que é a forma orgânica e dinâmica de conservação do patrimônio cultural adotado pelos povos indígenas, a partir de sua resistência. Para buscar o que não é dito sobre os povos indígenas nos museus, observamos quais são as práticas de memória, ou como os indígenas propõem a conservação de seu patrimônio.

"Ethnographic texts are inescapably allegorical, and a serious acceptance of this fact changes the ways they can be written and read.

Clifford, James. 1986, "On ethnographic alegory": (99).

"Los textos etnográficos son inevitablemente alegóricos, y una aceptación seria de este hecho cambia las formas en que se pueden escribir y leer".

Clifford, James. 1986, "On ethnographic alegory": (99).

Tras la crisis de la representación en la antropología, y las discusiones desatadas por James Clifford a raíz de la emblemática exposición "Primitivism", (MoMa 1984), han pasado muchos años. Sin embargo, la crítica sobre la selección de ciertos materiales etnográficos para demostrar su "afinidad" con el arte moderno occidental, no ha perdido vigencia en cuanto a la construcción de discursos colonialistas, siendo las colecciones meros artificios de validación.

Una antigua historia que cuentan las abuelas y abuelos del pueblo Ayoreo[1], dice que todos los objetos que existen, fueron primero, personas[2]. En un tiempo remoto, a medida que se necesitaba implementos para cazar o cosechar miel o cocinar, algún miembro de la tribu decidía convertirse en lanza, o en palo o en cuenco, hasta ir conformando el universo de cosas que existen. De este modo, cada objeto es para el Ayoreo un ser de su sangre que toma otro estado, y se manifiesta viviendo de otra manera. Es un mundo donde la relación de las personas con los objetos se da en un marco de fuerzas que dialogan, cada una con vida propia, y a la vez dentro de un sistema de acuerdos, para obtener la mejor cacería, el mejor fuego, la mejor miel, etc.[3]

Este sencillo relato marca diferencias sustanciales entre la mirada indígena y la mirada occidental, y explica el por qué los pueblos indígenas no encuentran sentido a las prácticas museológicas ortodoxas.

---

[1] Pueblo indígenas que habita la región del Chaco, en Paraguay y Bolivia
[2] : Amarilla, Deisy.-Zanardini José. Voces de la Selva CEADUC 2016
[3] Pueblo indígenas que habita la región del Chaco, en Paraguay y Bolivia

En el Paraguay, a partir del siglo XVIII, grandes científicos como Azara[4], Schmidt[5], Susnik[6], Chase[7], Perasso[8], Zanardini[9], y tantos otros han sido activos agentes de musealización en Museos que hoy permanecen como gabinetes científicos, y que guardan las pocas y valiosas bibliotecas y archivos abiertos al público.

Cuando revisamos las colecciones y sus fichas descriptivas, tenemos la sensación de que, si bien dichos objetos y sus fichas reflejan las culturas nativas, no las abarcan plenamente, especialmente en lo que refiere al capital simbólico. Hay mucha información, muchos "modos de ser" indígena que no están en los museos, quedando restringida la información a la mirada propia del colector. Y esto nos obliga a recordar que la colecta taxonómica es un rasgo propio de la cultura occidental, ausente en la mayoría de los pueblos originarios. Entonces, es fundamental entender que las colectas científicas –cuando no se han dado por saqueo- han sido fruto de una negociación cultural entre el científico y los pueblos indígenas, dispuestos éstos a ceder la pérdida del sentido cultural de sus objetos, que tienen su lugar y vitalidad mientras cumplen su función simbólica y material y deben desaparecer cuando ya no son necesarios. En esta negociación ha sido fundamental las relaciones amistosas tejidas entre algunos antropólogos y los miembros de las comunidades indígenas, al punto de haber recibido su "bautismo" indígena siendo asumido por la comunidad como uno de sus miembros. Aun así, sabemos que la profunda sabiduría transmitida a estos "chamanes blancos" no son transferidas al museo. Esto abre la pregunta acerca de qué sentido tienen los museos etnográficos, y si no estarán éstos fungiendo de meros espejos que solo devuelven la mirada al mundo occidental, como cajas de autoengaño, donde el científico ajusta sus instrumentos de medición para mirar al otro, cuando lo único que obtiene es su propia imagen.

Para buscar aquello que no está dicho sobre los indígenas en los museos, observamos cuáles son sus prácticas de la memoria, o de qué manera proponen los indígenas la conservación de su patrimonio. Resulta paradójico que, aunque los indígenas no utilizan museos como formas de colectar, investigar, exhibir y difundir su patrimonio cultural, se muestran profundamente resistentes y sobrevivientes culturalmente hablando.

---

[4] Félix de Azara (1742-1821), naturalista y geógrafo llegó al Paraguay en 1781 como Demarcador de Límites enviado por la Corona española.

[5] Max Schmidt, etnógrafo alemán que viajó por Sudamerica desde 1900 y se quedó a vivir en Paraguay desde 1931 hasta su muerte en 1950, desarrollando una vastísima labor para el Museo Etnográfico Andrés Barbero.

[6] Branislava Susnik (1920-1996) Historiadora, etnógrafa, arqueóloga y lingüista eslovena que vivió en Paraguay contratada por el Dr. Andrés Barbero para continuar el trabajo de Max Schmidt. Su contribución científica es de una extraordinaria complejidad y ha dejado una vasta producción bibliográfica.

[7] Miguel Chase-Sardi (1924-2001). Antropólogo fundador del Suplemento Antropológico y Coordinador del Centro de Estudios Antropológicos, **Organizador del Primer Parlamento Indio Americano del Cono Sur, en 1974 y creador del Proyecto de Educación de Líderes Indígenas.**

[8] José Antonio Perasso (1956-1994) Historiador y arqueólogo, fundador del *Museo* Arqueológico y Etnográfico "Guido *Boggiani*"

[9] José Zanardini, antropólogo italiano radicado en Paraguay en 1978.

Mientras los museos del mundo surfean la hyper-conectividad en términos de una avalancha de global-media llevándose por delante todo cuanto toca, levantando polvareda enceguecedora en la febril carrera por capturar los microsegundos del déficit de atención de hypernautas, tan hyperconectados como dispersos en sus multi-clicks, multi-tasks, hasta el paroxismo de los selfies, en medio de esa desesperada carrera, presiento una mirada silente al final del túnel, una presencia ausente, dos ojos, para quien la vorágine virtual es una más de todas las luchas intestinas libradas por siglos en este suelo que llamamos Paraguay por invasores blancos venidos del Sur, del Este, del Norte, en forma de conquistadores con o sin Encomienda, con o sin Cruz, para Mayor o Menor Gloria de Dios, con Bandeiras o vestiduras de Cofradías.

Desde el siglo XVI hasta aproximadamente mediados del siglo XX, en la región oriental del Paraguay, permanecieron escondidos en las selvas del Alto Paraná (donde se desarrolla este Encuentro Internacional) aquéllos pueblos guaraníes que decidieron no participar en los procesos de conquista, ni de la Provincia española con centro en Asunción, ni de la Provincia Jesuítica. Ellos se sumergieron en el monte cerrado, a los que la sociedad colonial bautizó "monteses", y sus descendientes son los actuales indígenas de los que el Censo Nacional da cuenta.

A pesar de su aislamiento de la historia "blanca", los indígenas siempre han vivido interconectados, mucho más que el mundo blanco, porque al ser radicalmente distintos del científico que se separa del mundo y observa solo lo visible y cuantificable con uso exclusivo de la razón, estos pueblos se sienten no solo parte de la tierra y de las estrellas sino que la dimensión de lo invisible tiene un peso extraordinario. Lo mismo pasa con la noción de tiempo, no solo por el tiempo mítico perenne que puede ser invocado cuantas veces sea necesario, sino porque el mundo de los muertos forma parte de sus prácticas y relaciones.

La identificación del guaraní como persona-maíz (Ava-Avati) lo hace parte de la tierra y esto le permite relacionarse con su mundo al igual que las semillas se interconectan. Es por ello que los actuales indígenas adoptan fácilmente las tecnologías de hyper-conectividad, lenguaje que le es muy familiar.

Frente a la pérdida de la selva y el avance de la tala indiscriminada, los indígenas están concentrados en mantener la vitalidad de su cultura, que está en la vida del monte, sin embargo esto no significa acumular objetos antiguos, ya que los objetos siguen su vida con los muertos. No existe la noción de reserva, depósito.

Sin embargo, hay muchas experiencias que fluyen como un museo silencioso de culturas hiperconectadas. Por citar solo algunos ejemplos, mencionemos **la conservación de las semillas nativas**, que es una práctica permanente al interior de comunidades indígenas y campesinas, que muestran su cohesión en las ferias de intercambio de semillas, protegiendo la soberanía alimentaria, cuidando el banco genético ancestral

como parte de la conservación de su cultura, y cuidando así la salud del planeta.

Otro ejemplo es la conservación de los saberes tradicionales a través de encuentros permanentes de lideresas indígenas reunidas en un **Círculo de aprendizaje de mujeres**, acompañadas por el Grupo Sunu de Acción Intercultural. Es un espacio de "empoderamiento y liderazgo de mujeres indígenas para una vida libre de violencia a través del desarrollo de conocimientos, estrategias de defensa, acciones participativas y de incidencia para hacer efectivo el ejercicio pleno de sus derechos."[10] La conservación de su patrimonio cultural forma parte de su agenda.

Conclusiones

Los objetos de los pueblos indígenas vienen de lo invisible, de los sueños, viajan hasta la palabra creadora, donde se materializan guardando su conexión en un sistema complejo de seres visibles e invisibles y tiempos de todo tiempo, que conviven en la materialidad del objeto creado. Así, el objeto tiene vida, es la palabra transformada.

El objeto separado de su comunidad es lo más parecido a un campo de concentración. Los objetos vivos atrapados en los museos, quedan desconectados de su tierra, y sus poderes son desactivados.

Es hora entonces de abrirse a nuevas formas descolonizadas, y permitirnos visibilizar aquellas prácticas consolidadas al interior de los pueblos indígenas con sus propias maneras de conservar, exponer, difundir las formas de identidad ya sea en la palabra, el ritual, en las prácticas comunitarias como en los objetos.

Como museólogos occidentales, el mejor legado que podemos dejar a las generaciones venideras, en un mundo que se consume en su propia voracidad ciega, envenenando los campos y las aguas, es abrirnos a aprender y escuchar las formas elementales de la relación sagrada con la tierra, la gran madre proveedora de vida, y recuperar las prácticas sustentables.

Esos saberes del bien-hablar, el bien-sentir y el bien-vivir forman el gigantesco patrimonio intangible de las culturas indígenas que están siendo perseguidas.

Los museos silenciosos nos esperan.

Lo que está en juego es la vida misma del planeta.

---

[10] *https://gruposunu.org.py/2018/07/09/espacio-intercultural-de-formacion-de-mujeres-lideresas-indigenas/*

Acervos hiperconectados: Reflexões sobre a construção de parâmetros de maturidade tecnológica em museus

Martins, Luciana Conrado

Coordenadora nacional do Comitê para a Educação e Ação Cultural do Conselho Internacional de Museus (CECA-BR/Icom). Pesquisadora do Laboratório de Políticas Públicas Participativas da Universidade Federal de Goiás (L3P/UFG)

lucianapercebe@gmail.com

Martins, Dalton Lopes

Professor do curso de Biblioteconomia e do programa de Pós-graduação em Ciência da Informação da Universidade de Brasília

dmartins@gmail.com

Carmo, Danielle do

Pesquisadora do Laboratório de Políticas Públicas Participativas da Universidade Federal de Goiás (L3P/UFG)

danielledocarmol3p@gmail.com

Resumo

Este artigo tem como foco a reflexão sobre as barreiras que impedem o uso das tecnologias da informação (TIC) pelos museus. É inegável que o uso das TIC no universo museal, em especial a propagação e a disponibilização de acervos de museus em formato digital, alcançou uma relevância ímpar na última década, trazendo impactos para a compreensão do papel social dessas instituições bem como para o relacionamento dos museus com seus públicos. A investigação aqui apresentada, busca refletir e compreender sobre as barreiras que impedem a utilização de ferramentas tecnológicas de preservação e socialização de acervos digitais, em especial os repositórios digitais, pelos museus. Para isso, foi realizada uma investigação, baseada em uma metodologia de coleta de dados qualitativa, junto a 26 museus brasileiros de administração federal. Utilizando uma matriz diagnóstica composta de sete dimensões, foram pesquisados os diferentes aspectos do funcionamento e características institucionais. As conclusões derivadas apontam a necessidade de construção de uma política específica para o desenvolvimento tecnológico das instituições, que vá além de meros aspectos técnicos, englobando a própria compreensão do papel dos museus na sociedade. Essa investigação é um recorte de um

estudo mais amplo, voltado à construção de um modelo diagnóstico do nível de maturidade tecnológica de museus.

Palavras-chave: tecnologias da informação; acervos de museu; públicos

Resumen

Este artículo tiene como foco la reflexión sobre las barreras que impiden el uso de las tecnologías de la información (TIC) por los museos. Es innegable que el uso de las TIC en el universo museal, en particular la propagación y la disponibilidad de acervos de museos en formato digital, ha alcanzado una relevancia impar en la última década, trayendo impactos para la comprensión del papel social de esas instituciones así como para la relación de los museos con sus públicos. La investigación aquí presentada, busca reflejar y comprender sobre las barreras que impiden la utilización de herramientas tecnológicas de preservación y socialización de acervos digitales, en especial los repositorios digitales, por los museos. Para ello, se realizó una investigación, basada en una metodología de recolección de datos cualitativa, junto a 26 museos brasileños de administración federal. Utilizando una matriz diagnóstica compuesta de siete dimensiones, se investigaron los diferentes aspectos del funcionamiento y características institucionales. Las conclusiones derivadas apuntan a la necesidad de construir una política específica para el desarrollo tecnológico de las instituciones, que vaya más allá de meros aspectos técnicos, englobando la propia comprensión del papel de los museos en la sociedad. Esta investigación es un recorte de un estudio más amplio, orientado a la construcción de un modelo diagnóstico del nivel de madurez tecnológica de museos.

Palabras clave: tecnologías de la información; acervos de museos; públicos.

Abstract

This article focuses on the reflection on the barriers that prevent the use of information technologies (IT) by museums. It is undeniable that the use of IT in the museum universe, especially the propagation and availability of museum collections in digital format, has achieved a unique relevance in the last decade, bringing impacts to the understanding of the social role of these institutions as well as to the relationship of the museums with their audiences. The research presented here seeks to reflect and understand the barriers that prevent the use of technological tools for the preservation and socialization of digital collections, especially digital repositories, by museums. For this, an investigation, based on a methodology of qualitative data collection, was carried out, along with 26 Brazilian museums of federal administration. Using a diagnostic matrix composed of seven dimensions, the different aspects of the functioning and institutional characteristics were investigated. The conclusions drawn point to the need to construct a specific policy for the technological development of institutions that goes beyond mere technical aspects, encompassing the very understanding of the role

of museums in society. This research is a cut from a broader study, aimed at constructing a diagnostic model of the level of technological maturity of museums.

Key words: information technologies; museum collections; audiences.

Introdução

O uso das tecnologias no universo museal alcançou uma relevância ímpar na última década, trazendo impactos para o relacionamento dos museus com seus públicos. De estratégias de comunicação e educação a gestão e pesquisa sobre os acervos, os usos das novas tecnologias permitem, na atualidade, uma melhor conectividade das instituições museais com os diferentes estratos sociais. Essa potencialidade, entretanto, não acontece sem entraves, em especial no contexto dos museus latino americanos. Como apontado pela Unesco nas recomendações relativas à proteção e promoção dos museus e coleções,

> *Estas tecnologías encierran grandes posibilidades de promoción de los museos en todo el mundo, pero también representan barreras potenciales para las personas y los museos que no tienen acceso a ellas o no poseen las capacidades y conocimientos necesarios para utilizarlas con eficacia. (Unesco, 2015, pg. 2).*

Partindo do princípio que o uso das novas tecnologias, em especial das tecnologias da informação (TIC), traz benefícios para o relacionamento dos museus com seus públicos, entender quais são as barreiras que impedem sua utilização tanto pelas instituições quanto pela sociedade, é parte importante na discussão sobre o alcance e a relevância social dos museus na contemporaneidade. Além disso, entende-se que a discussão de como podem ser construídas estratégias de desenvolvimento para esse setor, traz impactos positivos para a difusão dos acervos e a produção de conhecimento de forma colaborativa nos museus. Esses aspectos, apesar de ainda pouco desenvolvidos no campo teórico da Museologia, assumem uma relevância cada vez maior frente aos desenvolvimentos tecnológicos que permitem a organização e a disponibilização da informação nos museus e instituições culturais de forma cada vez mais rápida e eficiente (Bautista, 2014; Merritt, 2017; Parry et al., 2018; Vermeeren et al., 2018).

Nesse sentido, as discussões que buscam por soluções para adoção das TIC nos museus, vêm sendo trazida por atores do campo cultural preocupados com a preservação e a promoção do acesso aos acervos dos museus (Taddei, 2010; Rede Memorial de Pernambuco, 2012; 2015). Nesse contexto, o trabalho ora apresentado busca, por meio de uma investigação qualitativa em museus brasileiros, evidenciar e refletir sobre alguns dos entraves e desafios encontrados para a adoção de novas tecnologias de gestão, comunicação e compartilhamento de acervos na internet.

A propagação e a disponibilização de acervos de museus em formato digital alcançaram, nos últimos anos, uma relevância considerável no cenário museológico internacional (Martins et al., 2017). Organizar e digitalizar acervos de museus, disponibilizando-os eletronicamente na Internet, se coaduna com um paradigma de promoção do acesso e manutenção da relevância social das instituições museais na contemporaneidade. Os museus têm, nesse sentido, se organizando para desenvolver estratégias de preservação de acervos digitais e digitalizados em busca, não somente da organização dos processos preservacionistas, como também de uma maior amplitude comunicacional com seus públicos.

Disponibilizar acervos museais na Internet, entretanto, ainda é um caminho pouco percorrido pelos museus latino americanos. No caso brasileiro, especialmente, pode-se afirmar uma ausência no que se refere a uma política de preservação e divulgação digital de acervos culturais via repositórios digitais. Os estudos de referência apontam a existência de iniciativas isoladas, que muitas vezes não são continuadas, além de não trazerem a perspectiva de socialização e interoperabilidade entre diferentes acervos e tipologias institucionais (Taddei, 2010; Rede Memorial de Pernambuco, 2012; 2015). Dificuldades técnicas, de infraestrutura, de recursos humanos e financeiros são alguns dos motivos apontados que retardam o desenvolvimento de ações preservacionistas digitais. Entender mais esse panorama, percebendo quais os entraves para a disponibilização digital dos acervos nos museus latino americanos, é parte importante do processo de fortalecimento da conectividade dos museus com seus públicos no mundo contemporâneo.

Dessa forma, a investigação apresentada a seguir é um recorte de um estudo mais amplo, que busca refletir sobre as barreiras que impedem os museus de desenvolverem suas potencialidades sociais por meio das tecnologias da informação. Para isso, foi estruturado e testado um modelo diagnóstico do nível de maturidade de museus para adoção de ferramentas tecnológicas para a gestão e o desenvolvimento de suas ações institucionais. Notadamente, o interesse desta investigação é voltado para a compreensão das possibilidades de utilização de ferramentas tecnológicas de preservação e socialização de acervos digitais, em especial os repositórios digitais, entendendo que essas são poderosos instrumentos de conexão dos museus com seus públicos. Espera-se, dessa forma, produzir uma reflexão acerca da importância da preservação e difusão digital dos acervos museais e do potencial da conectividade da informação museal para o cumprimento da missão social dessas instituições. Nos itens a seguir estão apresentados os parâmetros teóricos balizadores da investigação, sua metodologia, desenvolvimento e resultados obtidos até o momento.

Museus e Políticas de Preservação de Acervos Digitais

A utilização de repositórios digitais para a preservação e comunicação de acervos tem se constituído como uma importante ferramenta de socialização para os museus e demais instituições

memoriais, como arquivos e bibliotecas (Martins et al, 2018). De acordo com o Tesauro Brasileiro de Ciência da Informação, um repositório digital é definido como um meio para armazenar, gerenciar e preservar conteúdos informacionais no formato eletrônico. Os repositórios são, então, coleções de objetos digitais (imagens, documentos, música, etc., digitalizados), organizados e disponibilizados, via Internet, ao longo do tempo (Martins et al., 2017). Aspectos como a garantia da preservação e a possibilidade de utilização de compartilhamento de metadados por meio de protocolos também fazem parte da definição de um repositório digital.

No universo museal, as discussões sobre o tema encontram ressonância no grupo de Preservação Digital do Comitê Internacional para Documentação do Conselho Internacional de Museus (CIDOC-ICOM). Nesse grupo, a preservação digital de acervos segue os parâmetros apontados pela Unesco (2016) que discutem, entre outros aspectos, a necessidade de autenticidade, acessibilidade e usabilidade das informações disponibilizadas eletronicamente através do tempo.

> *Digital technology, in dramatically easing the creation and distribution of content, has generated exponential growth in the production of digital information. [...] Preserving this vast output is difficult, not just for its extent, but because much of it is ephemeral. [...] The survival of digital heritage is much less assured than its traditional counterparts in our collections. Identification of significant digital heritage and early intervention are essential to ensuring its long-term preservation (Unesco, 2016, p. 3).*

Questões como a especificidade dos acervos nascidos digitais e daqueles digitalizados; sua coleta e preservação e, principalmente, as estratégias para sua difusão e propagação pública são temas de preocupação para o universo dos museus na atualidade. Os debates empreendidos têm apontado a necessidade de atuação conjunta das instituições, em uma perspectiva de construção de redes para o desenvolvimento de estratégias de financiamento, desenvolvimento de infraestrutura, marcos legais e interoperabilidade de acervos (Martins et al., 2018).

Do ponto de vista da teoria museológica, o impacto do uso das tecnologias da informação (TIC) tem trazido à tona a possibilidade da ampliação do próprio conceito de museu. O espaço museal, já potencializado no bojo das discussões que trouxeram a ideia de museu integral estabelecido em um território para dentro dos debates da área ainda na década de 1970 (Varine, 2010), expande-se agora para as infinitas possibilidades da rede e do trânsito virtual pelo planeta. Da mesma forma, o objeto, transformado em patrimônio integral pela denominada Nova Museologia, adquire frente às TIC novas performatividades e possibilidades interpretativas, ao ser disponibilizado online em repositórios digitais organizados. O museu depara-se assim com múltiplas possibilidades de interação e engajamento social, seja na sua sede física, seja na plataforma virtual, como apontado por Morales Agudo (2015, s/p),

Las tecnologías contienen una gran cantidad de ingredientes, que se aplican además en distintos ámbitos. Pueden emplearse tanto fuera como dentro del museo: como medio didáctico, como medio de proyección al exterior (lo virtual como medio de comunicación) o como medio museístico en sí mismo. Más allá, lo virtual, lo alojado en "la nube" también se convierte en patrimonio cultural intangible, lo que determina que se requiere un tratamiento como tal, no solamente como medio.

É nesse contexto que se inserem os questionamentos propostos pela presente investigação, que busca compreender e discutir quais as barreiras existentes na adoção de soluções tecnológicas em museus. Se o potencial dos museus na contemporaneidade se estende para além de sua materialidade, quais são os entraves que em países como o Brasil, impedem que esse potencial seja plenamente atingido? É possível delimitar e valorar os diferentes aspectos que contribuem para que a maturidade tecnológica das instituições museais seja plenamente atingida? Quais são as dimensões do universo museal que contribuem para o alcance da maturidade tecnológica dessas instituições? A compreensão desse cenário contribui em que medida para a renovação e expansão da própria compreensão do museu e do fazer museal na contemporaneidade? Essas questões determinaram o esquadro teórico que embasou o estudo realizado. De maneira mais ampla, espera-se que o estudo possa gerar subsídios para o desenvolvimento de uma política de preservação de acervos digitais para o Brasil (Ministério da Cultura, 2015). A criação de repositórios digitais de acervos culturais já é uma realidade em diferentes partes do mundo (Martins et al., 2017). Entretanto, tanto por questões técnicas, políticas e institucionais, o Brasil ainda não conta com uma política de preservação digital de acervos culturais via repositórios digitais.

A investigação realizada foi estruturada a partir de uma matriz diagnóstica composta de sete dimensões: caracterização da instituição, gestão da informação, recursos humanos, infraestrutura de TI, mídia e comunicação, gestão institucional e governança. Essas dimensões têm como objetivo mapear, tanto a diversidade da realidade institucional dos museus nacionais – que abarca, somente na esfera federal, tipologias, frequência de público e quantidade de acervos diversos – quanto os muito aspectos que podem compor um ecossistema digital de um museu (Parry et al., 2018).

Para cada dimensão foi proposto um conjunto de variáveis específica, buscando evidenciar os diferentes aspectos do funcionamento e características institucionais. A partir dessas variáveis, foram estabelecidas as perguntas diagnósticas, posteriormente aplicadas junto aos museus participantes da pesquisa. O questionário diagnóstico teve um caráter semi-estruturado e as entrevistas foram desenvolvidas por telefone,

no período de julho a agosto de 2018. Das trinta instituições geridas pelo Instituto Brasileiro de Museus, 26 responderam à entrevista[1].

Esses parâmetros iniciais permitiram levantar e conhecer o estado atual sobre os recursos existentes e os processos já instituídos nos museus, no âmbito da digitalização e da gestão da informação de acervos. Os resultados obtidos trazem, nesse sentido, subsídios para uma melhor compreensão das ações que devem ser desenvolvidas institucionalmente para a adoção e potencialização dos usos das TIC nos museus, em especial o uso de repositórios digitais. Posteriormente, espera-se que os dados coletados a partir dos parâmetros apontados, possa constituir-se enquanto um indicador de maturidade tecnológica dos museus, contribuindo para ampliar a própria compreensão do que seja o fazer museal na contemporaneidade.

É importante ressaltar que, no nível da elaboração das políticas públicas, a construção de indicadores e metodologias de avaliação e monitoramento para a área cultural no Brasil, ainda é um desafio (Silva; Ramos, 2018). É patente a importância da existência de indicadores como instrumento de gestão, apoiando a tomada de decisões subsidiadas e permitindo a avaliação dos impactos das ações executadas (Bonet; Augustí, 2004). Além disso, os indicadores se constituem como uma importante possibilidade de transparência e controle das políticas públicas, tanto por seus agentes, quanto pela sociedade em geral, na medida em que proporcionam informações úteis sobre a situação em foco, e seu processo de implantação e execução (Januzzi, 2009).

No caso de museus e instituições culturais, essa ausência se faz sentir de forma ainda mais premente. Apesar da existência de algumas tentativas de organização de dados de forma periódica, ainda não é possível afirmar a existência de séries diagnósticas permanentes, sistemáticas e consistentes sobre o universo dos museus no Brasil. Muitas vezes, o que se pode contar para compreender, tanto a situação contextual, quanto para avaliar os impactos dessas instituições na sociedade, são dados coletados em pesquisas geradas para fins mais amplos. No caso do uso das tecnologias da informação, essa problemática se apresenta ainda mais agravada, na medida em que não existem informações a respeito de aspectos técnicos, humanos e de infraestrutura tecnológica das instituições museais. Considera-se, nesse contexto, que a construção de parâmetros consistentes de maturidade tecnológica para museus pode ter um papel indutor na melhoria, tanto da própria geração de dados, quanto no avanço e qualificação do uso das TIC nos museus. A realização de diagnósticos

[1] São elas: Museu da Abolição (PE); Museu de Arqueologia/ Socioambiental de Itaipu (RJ); Museu de Arte Religiosa e Tradicional (RJ); Museu de Arte Sacra de Paraty (RJ); Museu das Bandeiras (GO); Museu Casa de Benjamin Constant (RJ); Museu Casa da Hera (RJ); Museu Casa Histórica de Alcântara (MA); Museu Casa da Princesa (GO); Museus Castro Maya – Chácara do Céu (RJ); Museus Castro Maya – Museu do Açude; Museu do Diamante (MG); Museu Imperial (RJ); Museu da Inconfidência (MG); Museu Lasar Segall (SP); Museu das Missões (RS); Museu Nacional de Belas Artes (RJ); Museu do Ouro (MG); Museu Regional de Caeté (MG); Museu Regional Casa dos Ottoni (MG); Museu Regional de São João del Rey (MG); Museu da República (RJ); Museu Solar Monjardim (ES); Museu Victor Meirelles (SC); Museu Villa-Lobos (RJ).

são importante subsídio para a formulação de planos, políticas e programas, servindo de referência na verificação dos impactos das políticas públicas.

Investigando a Maturidade Tecnológica dos Museus

Conforme apontado anteriormente, a matriz de investigação foi estruturada a partir de sete dimensões diagnósticas. Uma primeira, denominada "Caracterização da instituição", volta-se para a determinação da tipologia, tamanho e escopo institucional. A segunda dimensão, "Gestão da informação", tem como foco a compreensão da familiaridade/facilidade com que as informações sobre o acervo são operadas institucionalmente, com especial interesse na capacidade de digitalização dessa informação e na sua disponibilização via repositórios digitais. A terceira dimensão, "Recursos humanos", busca mensurar a capacidade funcional do museu para operar um software de gestão de acervos e gerenciar a informação sobre os acervos institucionais. A dimensão seguinte, "Infraestrutura de tecnologia da informação", objetiva averiguar a existência de infraestrutura física de TI específica para a gestão tecnológica dos acervos do museu. A quinta dimensão, "Mídia e comunicação", tem como foco avaliar a existência e a qualidade da interação do museu na internet, por meio de seu site e nas mídias sociais, tendo como premissa a possibilidade de disponibilização dos acervos institucionais online, via repositórios digitais. A dimensão "Gestão institucional" busca avaliar a existência de marcos regulatórios institucionais que favoreçam o planejamento, a execução e a avaliação da gestão da informação do museu, com especial foco na estruturação de políticas internas de preservação e de difusão de acervos via Internet. E, por fim, a dimensão "Governança", centra-se na avaliação do processo de coordenação, regulação e determinação da gestão da informação e do provimento do acesso aos acervos digitalizados nos museus. A ênfase dessa dimensão está na identificação e atuação dos atores participantes, valores estabelecidos, transparência dos processos, financiamento e impactos externos.

Para cada dimensão foram estabelecidas variáveis específicas, assim como os níveis de maturidade correspondentes[2]. É importante ressaltar que, a busca pela maturidade tecnológica dos museus implica em "um progresso evolutivo na demonstração de uma habilidade específica ou no cumprimento de um estágio inicial a um estágio final que é desejado ou que ocorre normalmente" (Mettler et al. 2010, p. 334). Esse "progresso evolutivo" caminha por uma sequência de estágios a fim de alcançar aquilo que se convenciona como a maturidade total, que seria o último estágio.

Para medir o estágio de maturidade de uma organização é necessário definir indicadores construídos a partir de diferentes dimensões. Os indicadores são unidades que permitem medir, no caso de elementos quantitativo ou verificar, no caso de elementos qualitativos, se estão sendo

[2] A descrição completa das dimensões e das variáveis que compõe os níveis de maturidade se encontra no documento "Relatório Ibram aditivo 2, produto 1", disponível em: https://sites.google.com/view/relatoriosl3p/home.

alcançados os objetivos ou as mudanças previstas, por meio deles também se torna possível monitorar avanços em termos de resultados ou de impactos. Segundo Rosados (2005, p.4),

> *[...] um indicador é, portanto primordialmente, uma ferramenta de mensuração, utilizada para levantar aspectos quantitativos ou qualitativos de um dado fenômeno, com vistas à avaliação e a subsidiar a tomada de decisão.*

No caso da construção do indicador de maturidade tecnológica dos museus, os focos estão na percepção do nível de desenvolvimento de uma política de gestão e de documentação dos acervos museológicos, que englobe sua disponibilização digital para os públicos. Para isso, os níveis de maturidade elaborados permitem a percepção, de forma relacional, das características constituintes de cada instituição e são estabelecidos a partir de quatro possibilidades:

- *Nível 1 – museus com baixo nível de maturidade tecnológica e de gestão de acervos.* Esses museus não contam com uma política de gestão e documentação de acervos (físicos e digitais), e não possuem recursos humanos, físicos e /ou financeiros para o desenvolvimento de ações nesse sentido.
- *Nível 2 – museus no estágio inicial de maturidade tecnológica e de gestão de acervos.* Esses museus estão iniciando a estruturação de uma política de gestão e documentação de acervos (físicos e digitais) e não contam com recursos humanos, físicos e /ou financeiros para desenvolver plenamente suas atividades.
- *Nível 3 – museus no nível intermediário de maturidade tecnológica e de gestão de acervos.* Esses museus têm políticas de gestão e documentação de acervos definidas (físicos e digitais), mas ainda carecem de parte dos recursos humanos, físicos e /ou financeiros para desenvolver plenamente suas atividades.
- *Nível 4 – museus com nível alto de maturidade tecnológica e de gestão de acervos.* Esses museus têm políticas de gestão e documentação de acervos definidas (físicos e digitais), disponibilizando seus acervos de forma digitalizada para seus públicos, e desenvolvendo plenamente as atividades relacionadas[3].

Os resultados alcançados apontam que, em média, o nível de maturidade tecnológica dos museus estudados fica entre o 1 o 3, não alcançado o nível 4, que representa um maior desenvolvimento em termos de política de gestão e documentação de acervos museológicos e de sua disponibilização digital para os públicos. A maior parte das instituições estudadas fica, em média, no nível 2, evidenciado que esses museus ainda estão iniciando seu processo de maturidade tecnológica (18 instituições).

[3] Os níveis de maturidade elaborados consideram, para efeitos de classificação entre os níveis, os intervalos: nível 1 – pontuação entre 1 e 1,9; nível 2 – pontuação entre 2 e 2,9; nível 3 – pontuação entre 3 e 3,9; nível 4 – pontuação entre 4 e 4,9.

Cinco instituições estão no nível 1 de maturidade, três se encontram no nível 3 e nenhuma alcança o nível 4. A seguir se encontra a tabela com os resultados gerais por instituição (Tabela 1).

Tabela 1: *Indicador final do nível de maturidade dos museus. Fonte: Elaborado pelos autores.*

Museus	Indicador Final
Museu Imperial	3,3
Museu Lasar Segall	3,2
Museu Nacional de Belas Artes	3,1
Museu da Inconfidência	2,9
Museu Casa de Benjamin Constant	2,8
Museu de Arqueologia Itaipu	2,7
Museus Castro Maya: Chácara do Céu	2,7
Museu da República	2,7
Museu da Abolição	2,6
Museus Castro Maya: Museu do Açude	2,6
Museu Victor Meirelles	2,5
Museu Villa Lobos	2,4
Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio	2,3
Museu Casa da Hera	2,2
Museu Casa Histórica de Alcântara	2,2
Museu Regional de SJ del Rey	2,2
Museu Regional Casa dos Ottoni	2,1
Museu Solar Monjardim	2,1
Museu das Missões	2,0
Museu de Arte Sacra de Paraty	2,0
Museu do Ouro	2,0
Museu das Bandeiras	1,9
Museu do Diamante	1,9
Museu Regional de Caeté	1,8
Museu de Arte Sacra da Boa Morte	1,5
Museu Casa da Princesa	1,4

Vale ressaltar que nesse processo, uma das dimensões que mais impacto exerce na composição da análise é "Recursos humanos", na qual a maior parte dos museus apresenta os níveis 1 (7 instituições) e 2 (18 instituições). Essa dimensão abarca as seguintes variáveis: número e existência de funcionários que trabalham com gestão da informação; existência de formação sistemática em gestão da informação e clareza dos

processos de comunicação internos para o direcionamento das ações de gestão da informação. Nota-se, nos museus estudados, uma ausência de profissionais especializados em gestão e documentação de acervos. Na maior parte das instituições o responsável pelo acervo é também quem cuida das ações de educação, exposições e mesmo do site institucional. Esse profissional multitarefas, muitas vezes não possui formação específica para o desenvolvimento de ações de gestão e documentação de acervos, notadamente acervos digitais.

Essa percepção se amplia ainda mais quando os dados da dimensão "Gestão institucional" são analisados. Essa dimensão abarca as variáveis: existência de programa de preservação e difusão de acervos digitais e existência de Plano museológico que contemple uma dimensão de planejamento e avaliação desses programas. Dos museus estudados, dezoito se encontram no nível 2 de maturidade, seis estão no nível 3 e apenas um no nível 4 e um no nível 1, conforme demonstrado na tabela a seguir (tabela 2). O resultado encontrado aponta que a organização das ações relacionadas à gestão da informação e/ou documentação museológica acontece de forma pouco planejada nas instituições. Instrumentos gerenciais como o Plano Museológico, planejamento estratégico e plano de comunicação de acervos não são utilizados de forma sistemática e cotidiana para o gerenciamento das ações institucionais.

Outro aspecto que se deduz da análise dessa dimensão é que o gerenciamento dos acervos digitais e /ou a digitalização de acervos não são considerados metas institucionais. Apenas um dos museus (Museu Imperial) declarou ter um planejamento específico para acervos digitais. Ou seja, existe uma ausência no que se refere a uma política de acervos digitais nos museus estudados. A criação de repositório de acervos digitais não aparece como meta/objetivo na maior parte dos museus, assim como a estruturação de uma política institucional para esse fim.

***Tabela 2**: Indicador do nível de maturidade dos museus na dimensão Gestão institucional. Fonte: Elaborado pelos autores.*

Museus	Gestão institucional
Museu Imperial	4,0
Museu Lasar Segall	3,0
Museu Nacional de Belas Artes	3,0
Museu da Inconfidência	3,0
Museus Castro Maya: Chácara do Céu	3,0
Museu da Abolição	3,0
Museus Castro Maya: Museu do Açude	3,0
Museu Casa de Benjamin Constant	2,0
Museu de Arqueologia Itaipu	2,0
Museu da República	2,0
Museu Victor Meirelles	2,0
Museu Villa Lobos	2,0
Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio	2,0
Museu Casa da Hera	2,0
Museu Casa Histórica de Alcântara	2,0
Museu Regional de SJ del Rey	2,0
Museu Regional Casa dos Ottoni	2,0
Museu Solar Monjardim	2,0
Museu das Missões	2,0
Museu de Arte Sacra de Paraty	2,0
Museu do Ouro	2,0
Museu das Bandeiras	2,0
Museu do Diamante	2,0
Museu Regional de Caeté	2,0
Museu Casa da Princesa	2,0
Museu de Arte Sacra da Boa Morte	1,0

No que se refere à dimensão "Mídia e comunicação" a situação encontrada aponta para a existência e formas de uso de *sites* institucionais, blogs e mídias sociais pelos museus. Percebe-se que a maior parte dos museus não conta com planejamento e equipe específica para comunicação nas mídias digitais. Nesse sentido, a divulgação dos acervos digitais é estabelecida de forma pouco intencional e planejada. As redes sociais são usadas, basicamente e com poucas exceções, para a divulgação de eventos. Os *sites*, por sua vez, além das informações institucionais trazem, em poucos casos, a divulgação de acervos. Esse é o

caso nas seguintes instituições: Museus Castro Maya, Museu da Inconfidência, Museu Lasar Segall, Museu Nacional de Belas Artes, Museu Victor Meirelles e Museu Imperial.

Tabela 3: *Indicador do nível de maturidade dos museus na dimensão Mídia e comunicação. Fonte: Elaborado pelos autores.*

Museus	Mídia e comunicação
Museu Lasar Segall	4,0
Museu Victor Meirelles	4,0
Museu Imperial	4,0
Museu de Arqueologia Itaipu	3,0
Museu Nacional de Belas Artes	3,0
Museu da Abolição	3,0
Museu da Inconfidência	3,0
Museus Castro Maya: Chácara do Céu	3,0
Museus Castro Maya: Museu do Açude	3,0
Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio	3,0
Museu Casa da Hera	3,0
Museu Regional de SJ del Rey	3,0
Museu da República	3,0
Museu Casa de Benjamin Constant	2,0
Museu Solar Monjardim	2,0
Museu Regional de Caeté	2,0
Museu das Missões	2,0
Museu de Arte Sacra de Paraty	2,0
Museu Casa Histórica de Alcântara	2,0
Museu Regional Casa dos Ottoni	2,0
Museu do Diamante	2,0
Museu Villa Lobos	2,0
Museu das Bandeiras	2,0
Museu do Ouro	1,0
Museu Casa da Princesa	1,0
Museu de Arte Sacra da Boa Morte	1,0

No que se refere à "Infraestrutura de TI", foi constatado que a maior parte dos museus não têm infraestrutura adequada para a produção e guarda de acervos digitais. Muitos museus apresentam problemas de infraestrutura elétrica e de cabeamento de Internet, além de computadores defasados. Poucos museus contam com espaço seguro de

armazenamento de dados (servidores). Os índices de maturidade dessa dimensão ficaram, por consequência, entre 2 e 1, como é possível constatar na tabela a seguir.

Tabela 4: *Indicador do nível de maturidade dos museus na dimensão Infraestrutura de TI. Fonte: Elaborado pelos autores.*

Museus	Infraestrutura de TI
Museu Imperial	4,0
Museu Lasar Segall	3,0
Museu Nacional de Belas Artes	3,0
Museu da República	3,0
Museu Casa de Benjamin Constant	3,0
Museu Villa Lobos	3,0
Museu do Ouro	3,0
Museu Victor Meirelles	2,0
Museu de Arqueologia Itaipu	2,0
Museu da Abolição	2,0
Museu da Inconfidência	2,0
Museus Castro Maya: Chácara do Céu	2,0
Museus Castro Maya: Museu do Açude	2,0
Museu de Arte Religiosa e Tradicional de Cabo Frio	2,0
Museu Casa da Hera	2,0
Museu Regional de SJ del Rey	2,0
Museu Solar Monjardim	2,0
Museu Regional de Caeté	2,0
Museu das Missões	2,0
Museu de Arte Sacra de Paraty	2,0
Museu Casa Histórica de Alcântara	2,0
Museu Regional Casa dos Ottoni	2,0
Museu do Diamante	2,0
Museu das Bandeiras	2,0
Museu Casa da Princesa	1,0
Museu de Arte Sacra da Boa Morte	1,0

Os gráficos a seguir evidenciam três exemplos dos níveis de maturidade encontrados entre os museus estudados. O Museu Casa da Princesa tem nível de maturidade 1,4, o Museu Villa-Lobos tem o nível de maturidade em 2,3 e o Museu Imperial tem nível de maturidade 3,3.

No gráfico do Museu Imperial é possível perceber que a maior parte das dimensões alcança os níveis 3 e 4 de maturidade. Esse é o caso das dimensões “Caracterização da instituição” (nível 3); “Gestão da informação” (nível 3), “Infraestrutura de TI” (nível 4); “Mídia e comunicação” (nível 4) e “Gestão institucional” (nível 4). Entretanto, mesmo sendo uma instituição intermediária do ponto de vista da maturidade tecnológica geral, as dimensões “Recursos humanos” e “Governança” se encontram, no nível 2 de maturidade (respectivamente 2,3 e 2,7 de média para essas dimensões).

Gráfico 1: *Maturidade do Museu Imperial. Fonte: Elaborado pelos autores.*

O Museu Villa-Lobos, por sua vez, apresenta um gráfico no qual "Gestão institucional" (maturidade 2), "Governança" (maturidade 1,3), "Mídia e comunicação" (maturidade 2) e "Recursos humanos" (maturidade 2,3) aparecem com níveis baixos de maturidade, em consonância com a grande maioria dos museus analisados. Apesar da "Gestão da informação" e da "Infraestrutura de TI" apresentarem, de maneira geral, uma situação intermediária de maturidade, sabe-se que essa instituição apresenta inconsistências na gestão da informação, já que seu *software* de gerenciamento do acervo se encontra com problemas de manutenção.

Gráfico 2: *Maturidade do Museu Villa-Lobos. Fonte: Elaborado pelos autores*

Por fim, o Museu Casa da Princesa apresenta todas as dimensões no nível 1: “Caracterização da instituição” (média 1,7); “Recursos humanos”(média 1,7); “Governança”(média 1,3); “Infraestrutura de TI” (média 1); “Mídia e comunicação” (média 1). A exceção fica por conta de “Gestão institucional” (média 2), que está no nível 2. A dimensão “Gestão da informação” não pode ser verificada no caso dessa instituição.

Gráfico 3: *Maturidade do Museu Casa da Princesa. Fonte: Elaborado pelos autores.*

Conclusões

A pesquisa e reflexão acerca dos entraves que impedem o uso das TIC em museus é um passo importante para a compreensão da relação que essas instituições podem ter com os seus públicos na contemporaneidade. É inegável que as TIC representam, na atualidade, um atravessamento no fato museal (Guarnieri, 1990), na medida em estabelecem relações de mediação entre os públicos e os acervos. Na proposta original de Waldissa Russio Guarnieri, o fato museal se define pela relação do Homem, com o Objeto, em um cenário institucionalizado, o Museu. Em sua versão, ampliada pelos debates trazidos pela Nova Museologia, o fato passa a ser entendido como a relação de uma comunidade, com seu patrimônio em um território cultural específico (Santos, 2002; Bruno, 2010). A ampliação do conceito não deixa de lado seu principal atributo: a relação dos seres humanos com o patrimônio identificado e organizado como tal, em uma perspectiva museológica.

No caso dos repositórios digitais de acervos disponíveis na Internet, esse atravessamento do fato museal, como originalmente proposto por Guarnieri, se faz ainda mais evidente, pois nem mesmo o cenário, na sua concepção clássica de espaço material, está presente. Ao mesmo tempo que os repositórios representam um avanço em termos de promoção do acesso, disponibilização da informação e possibilidade de interconectividade entre diferentes pessoas, acervos e instituições, trazem conflitos e discussões no que se refere a autenticidade, acessibilidade e usabilidade das informações disponibilizadas eletronicamente através do tempo. Na era da mobilidade e da intangibilidade, o cenário é a rede e os acervos são imagens, estáticas e em movimento. Como aponta Vessuri (2017, p. 38),

> *Claramente, la utilización distribuida y colaborativa de herramientas digitales en el campo museístico ha abierto nuevos horizontes a la investigación y a la transferencia. Permite una expansión de su espacio que cambia las maneras de habitarlo, crea y requiere de nuevas cartografías. Es obvio que en un mundo tecnológico como el actual, la visita al museo ya no comienza solo cuando una persona entra al edificio ni necesita concluir cuando se va. El espacio físico del museo puede verse meramente como un sitio más, aunque privilegiado, en el continuum del universo imaginativo.*

Os questionamentos propostos no início deste artigo procuram justamente compreender em que medida a situação de maturidade tecnológica dos museus afeta a própria compreensão do que seja essa instituição e seus processos de trabalho frente aos desafios colocados pela digitalização dos acervos. Entender como acontece o processo de adoção das tecnologias da informação pelos museus é parte de um movimento mais amplo, que busca refletir como as tecnologias digitais impactam a vida contemporânea. Nesse sentido, a compreensão das barreiras que impedem o uso das TIC pelos museus, está atrelado ao entendimento da inevitabilidade desses processos, bem como da importância que eles adquiriram para a preservação e a promoção do acesso aos acervos dos museus. Se por um lado, a possibilidade de disponibilizar na rede, de forma gratuita, o acervo dos museus brasileiros estabelece um novo paradigma de democratização do acesso, por outro, a própria maturidade tecnológica baixa das instituições traz à tona a discussão sobre como e para quem é provido esse acesso. Vessuri (2017, p. 42), problematiza o tema, ao dizer que "*el peligro de que con la digitalización de los contenidos, en lugar de una distribución más simétrica del conocimiento, se refuerce una hegemonía cognitiva a cargo de los poseedores de los medios de digitalización, almacenamiento y acceso a la información digitalizada.".* Poderão as TIC contribuir efetivamente, se estabelecidas em toda a sua potencialidade no universo museal nacional, para o cumprimento e mesmo ampliação da missão social dos museus?

A pesquisa aqui apresentada é parte do esforço de compreensão e reflexão acerca desses processos, e traz embutida a ideia de criação de parâmetros para a identificação das barreiras que atravessam o uso das TIC no universo museal. Nesse contexto, é importante ressaltar que

proposta de criação de um indicador de maturidade constitui-se como um instrumento para a reflexão que, apoiado em dados empíricos, traz também o potencial de construção de uma política institucional e/ou governamental para o desenvolvimento tecnológico dos museus. Entende-se que esse é um passo importante para o avanço da constituição de uma política de acervos digitais nacional que propicie o acesso ao conhecimento preservado e estudado nos museus.

Mais do que aspectos técnicos, que naturalmente são associados aos usos das TIC, o que esse modelo de maturidade apresenta são dimensões que trazem embutidos os diferentes processos institucionais que constituem a gestão da informação sobre os acervos em um museu. Parte-se, portanto, da premissa, que o uso das tecnologias da informação pelos museus é mais complexo do que a simples compra de computadores novos, ou a contratação de um técnico da área de TI.

Essa percepção inicial é corroborada pela própria análise dos dados, que evidenciam as barreiras que influenciam como os museus disponibilizam, ou não, seus acervos de forma digitalizada e pública na Internet. As dimensões estudadas demonstram como a associação de recursos humanos e gestão institucional, por exemplo, podem se constituir como fatores determinantes na impossibilidade de tornar públicos os acervos dos museus. Outro aspecto relevante que os dados apontam é que, no geral, o alcance de um nível de maturidade mais elevado depende da interrelação entre as diferentes dimensões. Dessa forma, um museu com um bom nível de maturidade em recursos humanos que não tiver uma gestão eficiente, pode não alcançar um nível de maturidade tecnológica geral elevado.

O desenvolvimento e uso dessa ferramenta ainda estão em construção. Espera-se que com seu aprimoramento, ela possa constituir-se como uma ferramenta para a área museal refletir e aprimorar seus procedimentos de preservação e promoção do acesso aos seus acervos.

Referências

Bruno, M. C. O. A memória do pensamento museológico contemporâneo: documentos e depoimentos. In: BRUNO, M. C. O. (Coord.) *O ICOM-Brasil e o pensamento museológico* contemporâneo. Documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria do Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010, p. 17-83.

Bautista, S. S. *Museums in the digital age.* Changing meanings of place, community and culture. Maryland: Altamira Press, 2014.

Bonet I Agustí, L. Reflexiones a Propósito de Indicadores y Estadísticas Culturales. *Boletín GC: Gestión Cultural***.** No7: Indicadores y Estadísticas Culturales, 2004.

Guarnieri, W. R. C. Conceito de cultura e sua inter-relação com o patrimônio cultural e a preservação. *Revista do Instituto Brasileiro de Patrimônio Cultural,* nº3, 1990, pp.7-12.

Januzzi, P. M. *Indicadores sociais no Brasil.* Conceitos, fontes de dados e aplicações. Campinas: Alínea, 2009.

Martins, D. L; Santarem Segundo, J. E.; Silva, M. F.; Siqueira, J. Repositório digital com o software livre Tainacan: revisão da ferramenta e exemplo de implantação na área cultural com a revista filme cultura. XVIII Encontro Nacional de Pesquisa em Ciência da Informação, *Enancib 2017*. 2017. Disponível em:http://enancib.marilia.unesp.br/index.php/xviiienancib/ENANCIB/paper/view/472. Acesso em: 13 ago. 2018.

Martins, D. L.; Silva, M. F.; Carmo, D. Acervos em rede: perspectivas para as instituições culturais em tempos de cultura digital. *Em Questão,* 2018, v. 24, n. 1. Disponível em: <http://www.brapci.inf.br/v/a/29898>. Acesso em: 22 jul. 2018.

Merritt, 2017, E. *Trends Watch 2017.* Center of the future of the museums. American Alliance of Museums.

Mettler, T.; Rohner, P.; Winter, R. Towards a classification of maturity models in information system. In: D'ATRI, A.; DE MARCO, M.; BRACCINI, A. M.; CABIDDU, F. (Eds.). *Management of the Interconnected World.* Berlin, 2010.

Ministério Da Cultura. *MinC apresenta suas ações para digitalizar acervos culturais.* 2015. Disponível em: http://www.cultura.gov.br/noticias-destaques/- /asset_publisher/OiKX3xlR9iTn/content/minc-apresenta-suas-acoes-para-digitalizar-acervos- culturais/10883. Acesso em: 23 jul. 2017.

Morales Agudo, J. *E-museum. Una investigación sobre tecnologías para ""aprender a aprender"" en educación plástica y visual.* 2015. Disponível em: https://dialnet.unirioja.es/servlet/tesis?codigo=132807. Acesso em:12jan. 2019.

Parry, R.; Barnes, S. A.; Kispeter, E.; Eikhof, D. R. *One by one building digitally confident museums.* Mapping the museum digital skills ecosystem. Phase one report. Leicester: University of Leicester, 2018.

Rede Memorial De Pernambuco. *Carta de Recife 2.0.* 2012.

Rede Memorial De Pernambuco. *Carta de Ribeirão Preto*. 2015.

Rosados, H. B. F. Indicadores como ferramenta para avaliação de serviços de informação. In: Congresso Brasileiro de Biblioteconomia,

Documentação e Ciência da Informação, 21., 2005, Curitiba, *Anais...* Porto Alegre: Federação Brasileira de Associações de Bibliotecários.

Santos, M. C. S. Reflexões sobre a Nova Museologia. *Cadernos de Sociomuseologia,* [S.l.], v. 18, n. 18, june 2009. ISSN 1646-3714. Disponível em: <http://revistas.ulusofona.pt/index.php/cadernosociomuseologia/article/view/363>. Acesso em: 15 de abril 2019.

Silva, L. S.; Ramos, C. M. *Indicadores para políticas públicas de cultura:* desafios e perspectivas em SP. São Paulo: Unidade de Monitoramento de Cultura do Estado de São Paulo/ Secretaria de Estado da Cultura, 2018.

Taddei, Roberto. *Políticas públicas para acervos digitais:* propostas para O Ministério da Cultura e para o setor. São Paulo: 2010, [s.n.].

UNESCO. *Recomendación relativa a la protección y promoción de los museos y colecciones, su diversidad y su función en la sociedad.*Disponível em:http://www.ibermuseus.org/wp-content/uploads/2016/09/RecomendacionUNESCO_2015_ES.pdf . 2015. Acesso em: 13 ago. 2018.

UNESCO. *The UNESCO/PERSIST.* Guidelines for the selection of digital heritage for longterm preservation. Disponível em:https://unescopersist.files.wordpress.com/2017/02/persist-content-guidelines_en.pdf. 2016. Acesso em: 13 ago. 2018.

Varine, H. de. A respeito da Mesa-Redonda de Santiago do Chile (1972). In: BRUNO, M. C. O. (Org.) *O ICOM/Brasil e o pensamento museológico brasileiro:* documentos selecionados. São Paulo: Pinacoteca do Estado: Secretaria de Estado da Cultura: Comitê Brasileiro do Conselho Internacional de Museus, 2010.

Vermeeren, A.; CALVI, L. SABIESCU, A. (Ed). *Museum experience design.* Crowds, ecosystems and novel technologies.Springer, 2018.

Vessuri, H. Museos en la transición digital ¿Nuevas asimetrías?. In: Göbel, B. y Chicote, G. (Ed.). Transiciones inciertas: Archivos, conocimientos y transformación digital en América Latina. La Plata: Universidad Nacional de La Plata. Facultad de Humanidades y Ciencias de la Educación ;Berlín : Ibero-Amerikanischesinstitut . (Variaciones ; 1). 2017. Disponível em: http://libros.fahce.unlp.edu.ar/index.php/libros/catalog/book/99. Acesso em: 12 dez. 2018.

MUSEUS 4.0: Potencia, Usos e Desusos das TICs para a Interconexão em Museus

Prof. Dr. Teresa Cristina Scheiner

Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST.

tacnet.cultural@uol.com.br

Resumen

El texto aborda de modo crítico algunas relaciones entre los museos y las TICs, en el escenario de la cultura contemporánea. Presenta los conceptos de interconectividad e híper conectividad, examinando cómo el campo de la Museología absorbe esas tendencias, en la teoría y en la práctica. Analiza algunas estrategias y procedimientos del campo museal en la contemporaneidad, en sus relaciones con el discurso museológico y con algunas funciones básicas de los museos: documentar, conservar, exponer. Analiza lenguajes comunicacionales usados por los museos a partir del siglo 19, defendiendo la idea de que las TICs son una nueva instancia de lo 'maravilloso' que impregna los museos, como otras ya lo habían hecho anteriormente. Resalta la importancia de las tecnologías de la imagen para las formas actuales de conexión entre museos y sociedad, así como su resonancia sobre los museos, especialmente los tradicionales; y aún su influencia en el debate sobre el "Museo del Siglo 21". Apunta aspectos contradictorios de dicha tendencia. Finaliza argumentando que, siendo el Museo en su misma esencia un evento, un acontecimiento, independe de los artificios y prótesis tecnológicos, dado que ya es fundamentalmente abierto a la transformación. En ese constructo, no existiría un 'nuevo Museo', pues el Museo es nuevo a cada instante, siempre en movimiento, siempre en transformación, mediado por el Afecto – su verdadera 'anima'.

Palabras-clave: Museo. Museología. Conectividad. Híper conexión. TICs.

Abstract

The paper makes a critical approach of some relations between museums and the TICs within the framework of contemporary culture. It presents the concepts of interconnectivity and hyper connectivity, examining how the field of Museology absorbs such tendencies, in theory and in practice. Some strategies and procedures of the museal field in the present times are analyzed, in their relationship with museological discourse and with some of the basic functions of museums: documentation, conservation and exhibition. Some communication languages used by museums as from the 19th century are analyzed, defending the idea that TICs are a new instance

of ‘wonder’ that impregnates museums, as so many others have done before. It emphasizes the importance of the technologies of the image to the actual forms of connection between museums and society, as well as their resonance over museums, especially traditional museums; and examines their influence over the debate around “The Museum of the 21st Century”. Some contradictory aspects of this tendency are appointed. Finally, it presents the argument that the Museum, in its essence an event, a manifestation, dispenses technological devices because it is fundamentally open to transformation. In such construct there is not a “New Museum”, because the Museum is new in every moment, always in movement, under change, mediated by Affection – its genuine ‘soul’ (*anima*).

Keywords: Museum. Museology. Connectivity. Hyper connection. TICs.

Nossas sociedades estão cada vez mais estruturadas em uma oposição bipolar entre a Rede e o Ser. Manuel Castells, 1996

Resumo

O texto aborda de maneira crítica algumas relações entre os museus e as TICs no cenário da cultura contemporânea. Apresenta os conceitos de interconexão e hiperconexão, examinando como o campo da Museologia absorve essas tendências, na teoria e na prática. Analisa algumas estratégias e procedimentos do campo museal na contemporaneidade, em suas relações com o discurso museológico e com algumas funções básicas dos museus: documentar, conservar, expor. Analisa linguagens comunicacionais usadas pelos museus a partir do século 19, defendendo a ideia de que as TICs são uma nova instância do ‘maravilhoso’ que impregna os museus, como outras já o haviam feito anteriormente. Ressalta a importância das tecnologias da imagem para as formas atuais de conexão entre museus e sociedade e sua ressonância sobre os museus, especialmente os museus tradicionais; e ainda sua influência no debate sobre o “Museu do Século 21”. Aponta aspectos contraditórios dessa tendência. Finaliza argumentando que sendo o Museu, em sua própria essência, um evento, um acontecimento, independe dos artifícios e próteses tecnológicas pois já é fundamentalmente aberto à transformação. Neste construto, não existiria um ‘novo Museu’, pois ele é novo a cada instante, sempre em movimento, sempre em transformação, mediado pelo Afeto – sua verdadeira ‘*anima*’.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Conectividade. Hiperconexão. TICs.

Introdução

A teoria museológica vem produzindo, ao largo das últimas quatro décadas, uma interessante reflexão sobre o Museu e suas diferentes

representações, no tempo e no espaço. Um dos aspectos mais ricos dessa reflexão é a ideia do Museu no sentido Aristotélico: como potência, aquilo que designa o Ser em devir, no estado virtual[1]; mas também em ato, o que se realiza verdadeiramente. De potência vai em direção ao ato, e portanto só pode atualizar-se a partir da potencia – capacidade de realização[2]; mas guarda sempre a força intrínseca de uma permanente virtualidade.

Nada melhor do que a ideia de potência para ajudar a compreender o fenômeno Museu e suas *démarches* no cenário atual. Trazendo-a para o âmbito da práxis, entenderemos como *potência* tudo aquilo que possibilita aos museus aderir às especificidades do logos contemporâneo, e alinhar-se aos modos e formas por meio dos quais as sociedades do presente se comunicam, realizando continuadamente o movimento (ato) da renovação. Perceberemos, no entanto, que esta potência vem sendo atravessada por alguns mitos que, de certa forma, impedem que ela se desvele em ato: entre eles, estão a ideia reificada de "comunidade" e a crença de que as TICs são uma instância contemporânea do "maravilhoso", responsável pelas grandes transformações nas relações entre os museus e as coletividades do presente.

Fundada em formas complexas e contraditórias de pensar o real, a sociedade contemporânea vem incorporando, há pelo menos três décadas, novas estratégias de organização social, novos paradigmas de pensamento e de ação – e o faz fundamentada no advento e uso das TICs. Neste contexto os **museus 4.0**, antenados com o modo de expressividade dos grupos hegemônicos do presente, representados pelas classes médias urbanas de todos os continentes, se apresentam como grandes máquinas interpretativas, que permitem à sociedade de nossos dias uma visão sempre reatualizada do real e uma abertura para o devir. Mas a prática vem comprovando que, contrariamente ao que se imagina, o uso das TICs pelos museus, ainda que permita novas e interessantes possibilidades de conexão, não significa necessariamente que estes estarão se aproximando melhor de seus públicos.

No que se refere às metodologias e estratégias de comunicação desenvolvidas pelos museus, ou a eles aplicadas, o que verdadeiramente temos é a renovação das temáticas e linguagens comunicacionais - que se adaptam ao modo de ser das novas gerações, como já o vêm fazendo através do tempo. É preciso, portanto, analisar de forma cuidadosa como elas se aplicam aos diferentes modelos conceituais de museus[3] (sobretudo na sua relação com os partidos da exposição), já que segue predominando no cenário contemporâneo, como modelo hegemônico, o museu tradicional

---

1 Em Metafísica, Aristóteles diferencia a potência ativa do ser para desenvolver-se – como o ser vivo, que passa da infância à idade adulta; e a potência passiva, que designa a possibilidade que se oferece ao devir de um ser. Durozoi, G. & Roussel, A. A., 1993. Acesso em 16.09.2018.

2 Vaz, Michelle, 2014. Acesso – 16.09.2018.

3 Sobre os modelos conceituais de Museu, ver Scheiner, 1998, cap. 1 a 4; Scheiner, 2007, p. 147-165.

ortodoxo[4] – modelo ocidental, de inspiração capitalista, fundado no logos e predominantemente urbano.

Já o termo *interconexão* remete à ideia de conectar-se com; e indica que é na relação entre dois ou mais agentes que a conexão se torna possível – o que nos lembra, mais uma vez, a importância da relação como essência absoluta do Museu[5]. A interconexão pode dar-se entre pessoas; entre museus (sempre através das pessoas que neles atuam); entre estes e instituições de pesquisa e agenciamento do patrimônio; ou entre pessoas e museus.

A ideia de museus interconectados vem alimentando, há pelo menos três décadas, a configuração de redes no âmbito da Museologia – redes institucionais, redes profissionais, redes comunitárias. Como já apontava Castells em 1996, somos hoje verdadeiramente uma sociedade em rede(s). Qual seria então a diferença, a novidade que marca a ideia de interconexão? O que aqui se apresenta não é nenhuma novidade do campo informacional, mas sim um novo modo de ser que as TICs oferecem ao Museu: a possibilidade real, prática, de gerar e usar novas formas estéticas e de conexão com os diferentes grupos sociais.

Mas, o que significa a interconexão no atual cenário sociopolítico - atravessado pelos efeitos da globalização, resultado possível das influências contraditórias entre o neocapitalismo, uma economia neoliberal e o crescente embate entre um pensamento conservador e a avassaladora força de mudança da opinião pública nas redes sociais?

O campo da Museologia e a ideia da interconexão

O ambiente acadêmico e profissional ligado ao patrimônio, à Museologia e aos museus vem produzindo, nos últimos trinta anos, um conjunto de propostas sobre temas recorrentes, entre as quais se destacam a ênfase na aproximação dos museus aos mais diversos segmentos do corpo social; o alinhamento dos museus ao "politicamente correto"; e a gestão dos museus para o desenvolvimento sustentável. Consideradas por alguns profissionais como propostas contemporâneas, na verdade são metas presentes em todas as políticas e diretrizes internacionais para o campo da Museologia e do Patrimônio, pelo menos desde os anos 1950. Mais que isso: museus abertos a toda a sociedade humana são premissa básica de atuação do ICOM, expressa de modo claro em todas as versões de seus Estatutos (que incluem as progressivas definições de Museu) e de seus Planos Estratégicos[6]. Quanto à proposta de gestão dos museus para o desenvolvimento sustentável, ainda que inclua hoje aspectos inovadores como a ênfase às estratégias de economia criativa, fundamenta-se em temas já tradicionais no âmbito das ciências

[4] Sobre o Museu Tradicional Ortodoxo, ver Scheiner, 1998, p. 65; Scheiner, 2007, p. 162
[5] Ver Scheiner, 1998, p. 144.
[6] Ver www.icom.org.

humanas e sociais – como a proteção e valorização do meio ambiente integral.

Neste sentido, o desejo de pensar o Museu de forma inovadora para o século presente se dilui num contexto de percepções tradicionalistas, sintoma nítido da dificuldade que têm os profissionais do campo da Museologia e do Patrimônio em pensar Museu a partir da inovação. Aqui, é preciso usar de muita cautela para não confundir a potência dos museus em atuar como portais com as tendências à espetacularização, desenvolvidas por alguns museus. Esse é um risco que correm sobretudo os museus e centros de ciência e tecnologia, quase sempre orientados para a ideia de inovação e para uma "perspectiva de futuro".

Analisando de modo mais detalhado essas relações, poderíamos citar, entre as tendências consideradas "inovadoras":

a) a configuração atual do discurso museológico, privilegiando a temática da justiça social como estratégia para ampliar a responsabilidade dos museus frente às questões que mobilizam o corpo social. É certo que, cada vez mais, museus tornam-se espaços multidimensionais de reflexão sobre os acontecimentos contemporâneos, ajudando a ampliar a consciência dos grupos sociais sobre temas de interesse comum; mas esta é uma tendência que vem se desenhando desde, pelo menos, o advento das politicas mundiais voltadas para os direitos humanos e para a popularização do conhecimento via educação;

b) a plena adesão dos museus tradicionais às novas tecnologias – com a adoção de dispositivos de realidade aumentada e de aparatos que interferem na percepção dos objetos expostos e dos espaços musealizados: exposições pop-up, uso de realidade virtual[7], inserção de *QR Codes* na sinalização das exposições e na indicação de serviços oferecidos, ampliação do potencial de interferência de visitantes nas exposições – tanto presencialmente como a larga distância[8];

c) a exploração de novas estratégias e procedimentos, com o objetivo substituir o estereótipo dos museus tradicionais - com salas cheias de objetos que apenas oferecem experiências passivas - por espaços animados e cheios de experiências.

Celebrado como perspectiva inovadora, este conjunto de tendências parece revolucionar as relações entre públicos e museus, pelo menos desde o ponto de vista da técnica. Inegavelmente, alguns desses dispositivos inexistiam há uma ou duas décadas atrás. Mas, aqui, permanece a questão: em que medida esses novos dispositivos oferecem (ou permitem) uma verdadeira transformação no modo como os museus

---

[7] Recurso tornando possível graças a dispositivos tais como o *Oculus Rift Headset*, o Gear VR e o HTC *Vive SteamVR .*

[8] O dispositivo *Google Cardboard*, por exemplo, permite transformar qualquer *smartphone* num dispositivo de realidade virtual – ampliando as experiências de visitantes em museus tradicionais e também permitindo vivenciar exposições gratuitamente, a partir de qualquer espaço, inclusive de dentro de casa. In: https://vr.google.com/cardboard/. Acesso em 15.09.2018.

comunicam? Não seria esta mais uma versão do “museu das grandes novidades”?

Um pouco de história

A análise crítica das mencionadas tendências “inovadoras” revela o seu caráter essencialmente político, atravessando a dinâmica comunicacional. Pois é política a adoção – quase como mantra – da ideia de justiça social, reatualizada como missão absoluta e plena dos museus. Certamente, uma abordagem consciente dos temas atuais é importante. Museus podem e devem ser espaços de reflexão, mas devem cumprir suas metas sociais sem deixar em segundo plano sua mais importante e legítima potência: a geração de conhecimento. Não é possível oferecer ao debate ideias rasas ou ultrapassadas, informações desatualizadas, experiências repetidas, não é possível expor, educar, fazer a divulgação científica e a propagação da história e da arte sem o constante e cuidadoso trabalho da pesquisa e da experimentação.

Quanto à plena adesão dos museus tradicionais às novas tecnologias, certamente se fará – no tempo e na dimensão possíveis a cada museu. A incorporação de tecnologias da informação é certamente necessária e altamente recomendada para garantir a qualidade dos serviços de documentação, conservação e segurança; a questão mais complexa reside, assim, na relação entre as TICs e as metodologias utilizadas para reatualizar as estratégias narrativas da exposição. Aqui, é preciso saber dimensionar o que é fundamento e o que é espetáculo; e usar a ambos de maneira equilibrada, reatualizando as linguagens e estratégias comunicacionais não para “modernizar” a aparência, mas para consolidar a essência de cada museu.

Lembremos que, desde meados do século 19, de tempos em tempos anuncia-se que um novo conjunto de dispositivos “espetaculares” deu “entrada” nos museus. Assim foi com a fotografia, os dioramas, estereoramas e cicloramas, que a partir dos anos 1800 mesmerizaram os sentidos e a percepção de milhares de indivíduos.

Desenvolvidos a partir das representações de cenas paisagísticas incluindo miniaturas de objetos, animais e pessoas – provavelmente derivadas dos ‘*bonkei*’ japoneses[9], existentes desde pelo menos o século 6º. A.D., os dioramas foram assim denominados por Louis Daguerre e Charles-Marie Bouton, em 1822 – a partir de uma experiência pioneira realizada em Paris, com o objetivo de oferecer uma alternativa teátrica à visão de uma pintura de paisagem (panorama): um jogo de luzes provocava, na visão do espectador, diferentes percepções da cena observada; e a rotação da plateia permitia diferenças na visualização. Em 1823, outro edifício com diorama foi construído em Regent’s Park, Londres,

[9] O termo japonês *Bonkei* significa “paisagem numa bandeja” – uma representação tridimensional temporária ou permanente de uma paisagem em miniatura, realizada com materiais inorgânicos e à qual podem ser agregadas miniaturas de animais, vegetais, objetos ou pessoas. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Bonkei. Acesso em 23.07.2018.

para acolher os painéis de Daguerre. O show tornou-se popular e logo resultou em imitações, sendo que algumas possuíam até movimento e som[10].

A partir dessas primeiras experiências, no decorrer do século 19 os dioramas se firmaram como representações tridimensionais de cenas reais, humanizadas ou não, quase sempre em escala reduzida, em alguns casos confinadas a um pequeno espaço ou caixa com uma abertura através da qual podiam ser observadas[11]. Introduzidos em exposições e museus na segunda metade do século 19, logo tornaram-se um meio exemplar de representar fatos históricos e políticos numa estética contextualizada[12], ou o habitat natural de animais e humanos, "em todos os tipos de ecossistemas" [13].

Muitas representações dessa mesma época merecem destaque, como os dioramas do Powell-Cotton Museum em Kent, Inglaterra, datados

---

[10] São exemplo experiências como as de Clarkson Stanfield e David Roberts (1830s). Alguns efeitos típicos de dioramas incluíam "noites enluaradas, tempestade de neve transformando-se num prado de verão, arco-íris após uma chuva e fontes iluminadas" (Derek), bem como cascatas, relâmpagos, trovoes e sinos repicando. Essas primeiras experiências podem ter-se baseado também nos experimentos de Philip James de Loutherbourg (ou Lutherbourg) no século 18 (antes de 1785), considerado o introdutor, no teatro, dos *scrims* – cenários construídos com telas visualizadas como sólidas ou transparentes, dependendo dos efeitos de luz. Seu teatro em miniatura, o *Eidophusikon*, demonstrou essas técnicas em ambiente controlado. In: https://www.britannica.com/art/diorama; e ainda Kamcke, Claudia, & Hutterer, Rainer (2015). Acesso em 25.07.2018;

[11] Dioramas geralmente possuem um fundo plano ou curvo decorado com fotografia ou pintura, diante do qual são colocados objetos planos ou tridimensionais, dispostos com uso rigoroso das leis de perspectiva; o efeito é reforçado pela adição de bordas ou laterais e pelo uso aprimorado da luz, que aumenta a sensação de realidade. In: http://www.stormthecastle.com/mainpages/dioramas/diorama_essay_history.htm. Acesso em 23.07.2018.

[12] Um exemplo significativo é a representação, em diorama circular, da batalha de Atlanta, que definiu a derrota das forças sulistas na Guerra de Secessão (1864) - uma pintura de 358 por 42 pés, realizada cerca de cinco anos após a batalha e desde então exibida em várias cidades americanas. Ver Scheiner, 1998, p. 76.

[13] Ver http://www.stormthecastle.com/mainpages/dioramas/diorama_essay_history.htm. Acesso em 23.07.2018. Ainda sobre o tema: em 1876, a taxidermista Martha Maxwell criou um primeiro diorama com um habitat animal para a I Feira Mundial, em Londres. O conjunto mostrava animais taxidermizados em poses realistas, com água corrente e animais vivos. Em 1886 organizou-se para uma exposição colonial e indígena, em Londres, um diorama com cenas da vida aborígene australiana. Entre 1889 e 1890, Carl Akeley - considerado o criador dos métodos modernos de construção de dioramas (ver https://www.atlasobscura.com/events/ny-wildlife-dioramas-amnh. Acesso em 16.09.2018) - desenvolveu uma representação similar para o Milwaukee Field Museum; o sucesso desse trabalho levou-o a criar, para o American Museum of Natural History, um conjunto de dioramas que se tornou uma das representações emblemáticas de ambientação em museus. Quanto às representações miniaturizadas, muitas utilizaram as *zinnfiguren* (miniaturas de animais, objetos e pessoas, inclusive soldados, feitas em chumbo, planas ou tridimensionais, existentes na Europa desde o século 18) – procedimento que se estendeu até as primeiras décadas do século 20. Em 1930, o colecionador Otto Gotstein criou 15 dioramas com cenas da história britânica, alguns dos quais subsistiram até o presente. In: https://www.google.com.br/search?q=gottstein+dioramas&oq=gottstein+dioramas&aqs. Acesso em 15.09.2018.

de 1896 e que podem ser vistos ainda hoje no museu. Aqui, fica enfatizada a importância da narrativa estética na exposição: “as salas, núcleos ou dioramas são como pinturas (ou fotografias), os objetos meros elementos num contexto onde o que ressalta é a associação” (Scheiner, 1998, p. 76).

Figura 1: *Diorama, Powell-Cotton Museum, 1896. Fonte: http://www.quexpark.co.uk/museum/ Acesso em 16.09.2018*

A fotografia constituiu, ela mesma, um recurso de impacto nos museus do período: desenvolvida entre 1822 e 1839[14] e utilizada desde então em exposições industriais e comerciais, integrou-se aos museus a partir de 1858, como objeto – em mostra fotográfica organizada no *South Kensington Museum*, a primeira do gênero registrada até o momento.

Uma outra técnica, mais conhecida como “reconstituição de ambientes”, foi também incorporada aos museus do século 19, provocando grande impacto visual, já que criava, para o visitante, “universos inspirados na realidade” (Rivière, 1989, p. 49). Nesses espaços, “o jogo romântico entre ilusão e realidade resulta numa das formas mais apreciadas de exposição, remetendo o observador ao domínio da fantasia” (Scheiner, 1998, p. 76). A reconstituição foi adotada especialmente nos museus norte-americanos, “buscando compensar a relativa carência de espetaculares acervos de arte, história e arqueologia, tão comuns nos museus europeus” (Scheiner, 1998, loc. cit.). Consolidava-se aqui a **estreita relação entre o processo expositivo, as linguagens da arte e as tecnologias da imagem**, responsável pela transformação das narrativas estéticas dos museus a partir do século 19.

[14] Em 1822 Niépce desenvolveu a heliografia; entre 1837 e 39, Daguerre, a partir dos experimentos do primeiro, desenvolveu o daguerreotipo. Outras experiências e métodos fotográficos se sucederam, com destaque para a invenção do filme fotográfico por Eastman, em 1885, a partir do qual a fotografia verdadeiramente se popularizou. In: www.britannica.com/biography/Nicephore-Niepce#ref182150; www.britannica.com/biography/Louis-Daguerre. Acesso em 16.09.2018.

Se pensarmos a criação e exibição de fotografias, dioramas e similares num contexto em que a luz elétrica era a grande novidade tecnológica, podemos inferir o enorme impacto que tiveram na visão e na emoção dos visitantes. A própria luz elétrica foi considerada, nos museus, uma instancia do "maravilhoso": foi enorme o impacto causado pelo advento dessa nova tecnologia e da sua quase imediata incorporação aos museus. Com efeito, a lâmpada elétrica, desenvolvida por Swan em 1878 e por Edison em 1879, chega aos museus ingleses a partir de 1880[15]: neste mesmo ano, é instalada nas salas do *South Kensington Museum* (atual *Victoria and Albert*), desde 1857 já iluminadas pelo sistema de gás; em 1881, aparece no *Museum of Practical Geology*; e a partir de 1890, no Museu Britânico (*British Museum*) – num primeiro momento, nos pátios e salas de leitura; e a partir de 1895, nas salas de exposição. Ainda em 1895, o *Ashmolean Museum* também adotou a iluminação elétrica em suas exposições. Os registros de imprensa da época atestam esse impacto e a relação que se fez, já naquele momento, entre o aumento de visualidade nas exposições e a democratização dos museus – agora, também, abertos em horários mais amplos[16].

Similar relação de impacto social tiveram, ao final do século 19 e nas primeiras décadas do século 20, o desenvolvimento e introdução do cinema, do rádio e, mais tarde, da televisão – responsáveis pela geração de novos padrões estéticos e narrativos que verdadeiramente revolucionaram o modo como as sociedades de então se apropriavam da memória e dos acontecimentos. Todos esses dispositivos impactaram enormemente as narrativas sociais, entre elas, as dos museus.

A introdução do cinema nos museus – como linguagem comunicacional e como arte – foi relativamente tardia: inventado no final do século 19, tardou algumas décadas para ser incorporado às exposições, como objeto musealizado (museus de cinema) ou recurso expositivo (cinema no museu), devido à dificuldade técnica de operar simultaneamente com som e imagens em movimento. Fez-se presente, entretanto, desde os primeiros anos do século 20, no quadro de discussões epistêmicas que discutiam criticamente as relações entre a sua temporalidade e a de outras instâncias midiáticas, entre elas, o museu – e que identificava no cinema, como afirmado por Laurencin (2011), uma temporalidade própria, que "coloca em jogo temporalidades cambiantes, diversificadas e paradoxais". Integram esse contexto as reflexões e os debates sobre as relações entre arte e cinema – incluindo a ideia do cinema

---

[15] Museus ingleses e norte-americanos já vinham iluminando suas exposições com dutos de gás desde pelo menos a década de 1850, num movimento que de certa forma já havia revolucionado o acesso a museus e a visualização das exposições. Mas há que considerar que a iluminação a gás proporcionava luz de baixa qualidade, com cerca de 7.0 candelas, uma pequena fração do espectro humano de visão. Havia ainda o problema da segurança, sendo o gás um potencial causador de acidentes – motivo pelo qual o British Museum recusou-se a usar o sistema. In: https://heritagescienceresearch.com/2016/06/06/democratising-museums/. Acesso - 16.08.2018.

[16] In: https://heritagescienceresearch.com/2016/06/06/democratising-museums/. Acesso em 16.08.2018.

como arte; e alguns filmes de arte realizados nas décadas de 1930 e 1940, apresentando um discurso evocativo que alguns autores (Michaud, 2011) interpretaram como “cinema-museu” – à feição do Museu Imaginário de Malraux.

Os primeiros trabalhos práticos relacionando cinema e museu foram exposições que intermediavam a linguagem cinematográfica com a linguagem museográfica. Bullot, Dalle Vacche, Michaud e Laurencin (2011) lembram a importância de trabalhos como as instalações de Franz Boas em 1902 para o *American Museum of Natural History*, onde

> *o agenciamento das vitrines é concebido como um verdadeiro dispositivo ‘para-cinematográfico’(...). O percurso do visitante é (...) um desfile diante das vitrines, pensadas como telas iluminadas à feição cinematográfica, com um fundo pintado diante do qual os manequins são colocados, criando um efeito de profundidade entre os planos (Bullot et al., 2011).*

Para os autores, essas ambientações revelam a visão contextualizante de Boas, segundo a qual os objetos só significam devolvidos a seu contexto; e desvelam o caráter espetacular ligado a uma ideologia do cinema, que ganhava forma naquele momento. Aqui, não se trata ainda de imagens em movimento, mas de uma apropriação “cinematográfica” do partido museográfico da ambientação: exercícios de articulação de linguagens, visando aumentar a conexão entre museus e visitantes. Entre os exemplos relevantes de cruzamento de linguagens está o *Abstraktes Kabinett* do *Landesmuseum* de Hannover, de 1927, integrando as obras a um fundo em caneluras que proporcionava ao visitante uma sensação de movimento ao deslocar-se no espaço da exposição.

Figura 2: *Abstraktes Kabinett – 1927. Fonte: https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/ Acesso em 15.09.2018.*

Alguns desses trabalhos realizaram-se em galerias e pavilhões – como o Pavilhão Finlandês da Exposição Universal de Nova Iorque, criado por Alvar Aalto em 1939; outros, em museus – como a exposição "Arte deste Século", de Frederick Kiesler, organizada em 1942 por Peggy Guggenheim e incluindo dispositivos "cinematográficos" como luzes com temporizadores e obras sobre esteiras rolantes; ou a mostra "Road to Victory", organizada em 1942 no MOMA de Nova Iorque, visando preparar a entrada dos Estados Unidos na guerra: sem obras de arte, apresentava fotografias não assinadas para ilustrar uma narrativa histórica que lembraria John Ford. Outro exemplo relevante é a mostra *Romantic Museum*, organizada em 1946 na Hugo Gallery, em Nova Iorque, pelo artista e colecionador americano George Cornell, com objetos utilizados no cinema ou pertencentes a estrelas[17]. A exposição, essencialmente voltada para o desejo de capturar no tempo a essência fluida do cinema, apelava para o que se entendia, então, como a '*anima*' do Museu: a permanência da memória.

A análise histórica das mídias permite observar que as linguagens do cinema, do radio e da TV chegaram aos museus não de forma isolada, mas interconectada, a partir de pontos comuns. A televisão e o rádio, gestados nas últimas décadas do século 19 mas só viabilizados publicamente nas primeiras décadas do século 20[18], tem em comum com o

[17] Os autores citam ainda a exposição organizada em 1959 na *Whitechapel Art Gallery*, em Londres, tendo como imagens centrais ampliações de Marilyn Monroe e do robô Robby, da série *Forbidden Planet* – ficção científica datada de 1956 e dirigida por Fred McLeod Wilcox.

[18] O rádio, entre 1902 e 1906; a televisão, entre 1928 e 1932.

cinema a capacidade de deflagrar um processo comunicacional que une os criadores de imagens (físicas ou simbólicas) a um publico, por meio de uma técnica (Gritti, 1996). O tratamento dado ao discurso verbal afeta suas qualidades fônicas, ajustando seu significado a imagens visuais ou sonoras; e as imagens são geradas de modo a oferecer um significado imediatamente apreensível pela mente e pelos sentidos. Cada uma dessas mídias desenvolve linguagens específicas, que podem somar-se entre si e às linguagens dos museus – de forma isolada ou articulada.

O modelo teórico de Roman Jakobson[19] sobre as seis funções da linguagem permite compreender como podem se dar esses fluxos de intermediação:

CONTEXO
(função referencial)

DESTINADOR	MENSAGEM	DESTINATÁRIO
(função expressiva)	(função poética)	(função conativa)

CONTATO
(função fática)

CÓDIGO
(função metalinguística)

Para Jakobson, a função expressiva, ou emotiva, centrada sobre o destinador, objetiva expressar de forma direta a atitude do sujeito sobre o aquilo de que fala; a função fática mantém o contato entre destinador e destinatário, podendo este contato ser verificado (ex: alô, está ouvindo?). A função conativa torna a mensagem operante para o destinatário. A função metalinguística se exerce sobre a linguagem adotada pelos interlocutores: destinador e destinatário verificam se recorrem aos mesmos códigos (ex: o que você quer dizer quando fala de interconexão?). A função dita "poética" trata do que tradicionalmente entendemos como "poesia": engloba todos os procedimentos, todos os signos palpáveis que transformam a linguagem em arte - mais precisamente, designa o tratamento "artístico" que pode ser dado à mensagem. Já a função dita "referencial" (cognitiva, denotativa) remete a um contexto, isto é, a um mundo percebido ou imaginado, ao qual o destinador ou destinatário possam se referir (Gritti, 1996, p. 28).

O modelo de Jakobson permite articular de forma crítica as propriedades essenciais das diferentes mídias. Aplicado ao uso das mídias ao longo do século 20, revela as relações entre as suas morfologias narrativas, permitindo compreender com mais clareza os pontos de convergência e divergência entre elas.

[19] Essais de Linguistique Genérale, 1963. Apud Gritti, 1996.

A partir de estudo de Gritti (1996) sobre as relações entre cinema e televisão, criamos um quadro que poderia oferecer algumas perspectivas sobre as relações entre as mídias, as tecnologias da imagem predominantes ao longo do século 20 e os museus (para melhor clareza, acrescentamos ao quadro o teatro)[20].

Funções \ Mídias	Cinema	Radio	Televisão	Teatro	Museu
DESTINADOR Função Expressiva	Força da Imagem: fotogenia Cinema de assinatura	Força da Voz: loquacidade	Força da Imagem: telegenia	Força da Imagem e da voz: teatralidade Teatro de assinatura	Força da Imagem: musealidade
CONTATO Função Fática	Não interpela diretamente o público Representação - pela narração fílmica Dizer e mostrar: relação dialética / romantização / improbabilidade	Contato com o publico mediado pelo aparato radiofônico Locução Dizer: linguagem coloquial / comentário direto	Contato com o publico mediado pelo aparato televisivo Apresentação Dizer e mostrar: linguagem coloquial / redundância / recitação	Contato direto com o publico Interpretação Arte do mostrar relação dialética / romantização verbal e sonora /	Contato direto com o publico, mediado pelo objeto em exposição Interpretação Arte do mostrar A relação dialética é desejada
DESTINATÁRIO Função conativa	Espacialidade totalizante, com coerência interna: tudo é contextualizado – consistência Contato indireto: o espectador Um espetáculo: analogia entre imagens e narrativa	Transmissão à distancia Contato indireto: o ouvinte Analogia entre som e narrativa	Uma tecnologia do real: não-linguagem? Transmissão à distancia Contato indireto: o telespectador. Apresentação centrífuga da imagem[1] Analogia entre os fatos e o recorte do real – probabilidade analógica Dimensão pedagógica	Espacialidade totalizante, com coerência interna: o espetáculo teatral Contato direto = espaço aberto ao publico (inclui o publico na sua espacialidade) Um espetáculo	Espacialidade totalizante, com coerência interna: na exposição tudo é contextualizado Contato direto = espaço aberto ao publico (inclui o publico na sua espacialidade) Um espetáculo: analogia entre fato, objeto e narrativa, a partir de recortes do real Dimensão pedagógica

Fonte: T. Scheiner, 2018, Apud Gritti, 1996.

Figura 3: *Mídias do século 20. Morfologias narrativas*

A análise do quadro acima deixa claro ao primeiro olhar que o Museu é uma mídia, com morfologia narrativa própria - desenvolvida essencialmente por meio da exposição, sua principal face mediática. Sua função expressiva por excelência é a musealidade[21]; e sua função fática será articular a "arte do mostrar" de forma tal que possa revelar, do modo mais pleno possível, essa musealidade. Para tanto, o Museu fará uso de outras linguagens e formas narrativas, cujo aporte se dará por inserção, por intermediação ou por fertilização - simples ou cruzada[22]. É preciso saber

[20] Cabe esclarecer que este quadro se encontra em construção, podendo vir a ser alterado no todo ou em parte, com base na continuação das pesquisas que a ele deram origem. A respeito da imagem televisiva, repetimos aqui a afirmativa, apropriada por Gritti (1996), de Michel Tardy - a imagem televisiva é 'centrífuga', trazida ao espectador numa espécie de movimento virtual, provocado pelo primado do close-up e das interpelações diretas: "se fosse preciso simbolizar o espaço televisivo, este seria uma espécie de triangulo, cuja ponta estaria em direção ao espectador" (Tardy, apud Gritti, 1996, p. 38).

[21] Voltamos a esclarecer que, em nossa opinião, a musealidade não é um valor adquirido durante ou após o ato da musealização, mas uma qualidade ou valor anterior à musealização – e que, exatamente por ser percebido por um individuo ou coletividade, leva ao ato da musealização. O objeto (material ou imaterial) musealizado deverá portanto ser colocado na situação de poder revelar, do modo mais pleno possível, essa musealidade.

[22] Ver Schärer, Martin, 1991 p. 99-107.

reconhecer e identificar esses processos, para que o uso dessas mídias não leve a equívocos interpretativos, como a espetacularização. A partir desse quadro podemos entender que sim, é possível incorporar diferentes morfologias narrativas e tecnologias da imagem – e que os museus já o vêm fazendo tradicionalmente.

Finalizando esse breve percurso histórico, lembramos que a partir dos anos 1970[23] o cinema foi definitivamente incorporado aos museus como tema de exposições; mas, ironicamente, na maior parte dessas mostras foi apenas um referente, representado por meio de objetos tridimensionais e de imagens fixas que enriqueciam a narrativa. O aparente paradoxo entre a natureza das salas tradicionais de exposição em museus (o 'cubo branco') e das salas de exibição dos cinemas (a 'caixa preta') contribuía para tornar ainda mais difícil a interconexão[24]. Apenas com a viabilização técnica do uso do som e da imagem em movimento em museus, generalizada nos anos 1980, foi possível à museografia impregnar-se das linguagens do cinema, do radio e da televisão. E ela o fez de modo amplo e variado, enriquecendo as narrativas do real desenvolvidas pelos mais diferentes museus.

A retórica da conectividade e o debate sobre "o museu do século 21"

A Museologia contemporânea está impregnada por uma retórica continuada sobre a conectividade, que se presentifica sob a forma de discursos reiterativos sobre a conexão, as redes e a necessidade de os museus "se modernizarem", aderindo às novas tecnologias. Essa retórica se irradia desde a Academia e contamina os museus, muitos dos quais se sentem praticamente compelidos a adotar dispositivos e procedimentos reificados como 'atuais' no cenário das práticas culturais.

Considerando as reflexões aqui apresentadas, seria prudente relativizar o uso das TICs no universo dos museus e da Museologia, examinando com muito critério onde, quando e como se fará essa incorporação. É bem verdade que, de modo geral, as TICs representam um enorme ganho para as sociedades contemporâneas, e sua presença é indiscutível em todos os aspectos de nossas vidas. Mas é preciso lembrar que nem tudo o que se realiza nas redes deverá necessariamente ser incorporado ao âmbito museal.

Assim sendo, a primeira questão a ser levada em conta é a identificação das dimensões e perspectivas de incorporação e uso das

---

[23] Já "redefinido no âmbito das mídias do século 20 como mídia pós-fotográfica, entretenimento global e esfera publica de significação". Stedelijk Museum, Amsterdam. The Moving Image in the Museum: The Cinema Experience Relocated. In: https://www.stedelijk.nl/en/events/stedelijk-university-the-moving-image-in-the-museum-the-cinema-experience-relocated. Acesso em 17.09.2018.

[24] "O 'cinema' é uma caixa preta, cuja verdade original consiste em capturar a vida exterior numa 'câmara obscura' mecanizada, seja por computador ou por meio de um dispositivo de captura do movimento (*motion capture*), para transformá-la em imagens projetadas numa 'sala obscura'. O museu, por sua vez, pensado a partir da experiência da exposição, é (...) um cubo branco com paredes iluminadas, sobre as quais ou frente às quais o objeto de arte, originado de uma subjetividade, se projeta para o exterior" (Bullot et al., 2011).

TICs. Em que funções elas serão obrigatórias? Em que funções serão necessárias? Em que funções seu uso será adequado e/ou recomendado? Mais ainda – até que ponto o debate sobre o Museu do Século 21 deverá fundamentar-se nos fluxos e práticas das novas tecnologias? Serão elas absolutas para o alcance da conectividade?

Estudos recentes sobre a Transdisciplinaridade e a convergência de saberes (teóricos e empíricos) revelam a riqueza das abordagens complexas entre os diferentes campos disciplinares. É das abordagens complexas que vem-se fertilizando a Museologia, necessárias que são para que se possa, hoje, compreender os museus instituídos na sua função de *gateways*, portais informacionais que atuem como instâncias de mediação entre a "grande nuvem" e os grupos sociais, na cotidianidade. Aqui, a memória reside simultaneamente no processo relacional e na informação gerada pelo (ou geradora do) processo; e o profissional de museus pode atuar como *gatekeeper*[25] - aquele que faz a síntese contemporânea entre Informação e Comunicação (Scheiner, 2015).

Esta é a relação que os museus do século 21 podem estabelecer com os novos saberes e fazeres, incluindo os que são gerados e atravessados pelas novas tecnologias. Viana (2016, p. 2) comenta que o individuo globalizado se projeta no mundo virtual e nele estabelece "um protocolo relacional com as redes híbridas; ele está aqui e em qualquer lugar, basta conectar-se. (...) um ato individual, mas intrinsecamente estabelecido no substrato do corpo coletivo". O corpo humano se desdobra em novos "espaços – camadas – dimensões. Verte-se para o exterior e reverte a exterioridade técnica ou a alteridade biológica em subjetividade virtual" (Viana, 2016), expandindo-se em "braços virtuais" ou biônicos, que têm o dom e prolongar o indivíduo em todas as esferas sociais, incluindo as redes.

Museus atravessam, hoje, processos complexos de ressignificação, visando adequar-se aos modos de ser do indivíduo contemporâneo – que também está buscando, no espaço real e virtual, sua medida de significação. A Museologia propõe um diálogo direto com este individuo, seduzindo-o por meio de um conjunto de conexões e articulações que incluem informações, objetos musealizados, situações vivenciadas e outras experiências. Mas esta pode ser uma relação efêmera, já que as relações entre individualização e inserção nas redes constituem um processo desafiador, que se alimenta de movimentos contraditórios, de fragmentação e de rupturas, como já havia apontado Castells. Tudo isto apresenta reflexos diretos no campo da Museologia e nos modos e formas pelos quais os museus desenvolvem e comunicam suas mensagens (Viana, 2016, p. 3-4).

---

[25] Conceito estruturado por Kurt Lewin, psicólogo alemão, em estudos realizados em 1947, acerca das dinâmicas de conectividade entre grupos sociais. A esse respeito, ver Viana, Karina Muniz. **O fenômeno *gatekeeper*** – Museologia, compartilhamento e conectividade hibrida na sociedade global. Dissertação de Mestrado. PPG-PMUS, 2016. A dissertação foi agraciada com o Premio Nacional de Dissertação – ANCIB, 2017.

Viana lembra, entretanto, que é o mesmo Castells que percebe os **museus como agentes da conectividade**, como "protocolos de comunicação entre diferentes identidades", com potencial para se tornarem "conectores de diferentes temporalidades, traduzindo-as a uma sincronia comum" (Castells, 2001, p. 12. Apud Viana, 2016, p. 5). E comenta:

> *Sabemos, pela produção do campo da Museologia, que museus sempre foram conectores sociais; mas é na era da informação que esta relação se desenvolveu mais plenamente. O discurso da Museologia sobre sua inserção na rede, a auto-percepção do campo como fluxo e a sua relação com a interconectividade são uma instancia de discurso que se inicia em meados dos anos 1980 – oficializado, no ICOM, na Conferência Geral de Museus de 1989, realizada em Haia, na Holanda, com o tema "Museus para o mundo do amanhã".*

A partir da Conferência Geral de 1989 o debate em torno do Museu do Século 21 ganha espaço e relevo no âmbito da produção teórico/prática do campo museal. E vem-se traduzindo, ao longo das três últimas décadas, em duas vertentes principais: a primeira, ligada às funções básicas de Documentação e Conservação; e a segunda, ligada às práticas da Comunicação e da Educação.

Museus conectados pela Informação

Em 2016, Lima, Santos e Segundo apontaram para a crescente impregnação de museus e outras agências voltadas para o patrimônio por aparatos tecnológicos e ambientes digitais de informação, que disponibilizam via Web, "de forma digital, uma exponencial quantidade de recursos informacionais, nos mais variados tipos de fontes" (Lima et al., 2016, p. 52). Esses aparatos e recursos obrigaram os museus a adequar suas metodologias e técnicas de produção, gerenciamento e recuperação da informação, aderindo a "estruturas padronizadas do conteúdo informacional" (Lima et al., 2016, p. 52), representado pelo conjunto de atributos de suas coleções, o que lhes permitiu intercambiar programas e resultados. Padrões de metadados [26] passaram a ser utilizados na descrição de objetos, especialmente aqueles com imagens e textos digitais, estáticos ou em movimento - para efeito de registro, classificação,

[26] Segundo a NISO (*National Information Standards Organization*), metadados são informação estruturada que descreve, explica, localiza ou possibilita a fácil recuperação, uso ou gerenciamento de um recurso informacional. O termo *metadados* frequentemente designa dados sobre dados, ou informação sobre informação. NISO, *Understanding Metadata*, 2004. Já para Alves (2010, p. 47), metadados são atributos que representam uma entidade (objeto do mundo real) em um sistema de informação (...) com o intuito de identificar de forma única uma entidade (recurso informacional) para posterior recuperação. Padrões de metadados (*standard Metadata*) são "os padrões emitidos por agencias de normas e outras organizações", algumas delas diretamente relacionadas ao trabalho em museus, como a CDWA (*Categories for the Description of Works of Art*); o CIMI (*Computer Interchange of museum information*) - que desenvolve o MIDIIS (*Museum Initiative for Digital Information Interchange Standards*), que cria metadados para promover a interoperabilidade e a troca de informações entre museus; e a VRA Core (*The Visual Ressources Association*). Apud Lima, Santos e Segundo, 2016. p. 51-57.

catalogação e inventários. A documentação em museus se vale desses recursos desde pelo menos a década de 1990, sendo os métodos e procedimentos reatualizados à medida em que se desenvolvem novas tecnologias. De acordo com Yassuda (2009, p. 36, Apud Lima et al., 2016, p. 56), "a tendência à interoperabilidade de informação é crescente e se mostra como um grande desafio para os museus da contemporaneidade".

Mais recente é o **uso de padrões de metadados na criação e atualização de linguagens comunicacionais para museus** – especialmente na apresentação, para o público, de conteúdos digitais. Entre as experiências em andamento incluem-se as redes CHIN (*Canadian Heritage Information Network*)[27] e Europeana[28], esta última uma biblioteca virtual sobre o patrimônio cultural europeu que integra milhões de registros digitais de domínio público, disponibilizados nas redes[29]. Um de seus segmentos, o *Europeana Collections*, conta hoje com dados digitais sobre mais de 58 milhões de objetos existentes nos acervos europeus[30].

O uso de normas consolidadas e padrões de metadados permite o compartilhamento de informação no âmbito interno dos museus, facilitando o gerenciamento das operações relativas às suas funções primordiais (pesquisa, documentação, conservação, comunicação); torna, ainda, mais fácil a interconexão entre os museus, e entre estes e outras agências dos campos patrimonial, científico e cultural.

Aqui, cabe mencionar a importância, para o campo da Museologia, da ISO 21127-2014, uma ontologia informacional para o campo do patrimônio, configurada por séries de conceitos e definições, com 86 classes e 137 propriedades únicas, que estabelece parâmetros de intercâmbio de informação entre instituições de cunho patrimonial – especialmente museus, bibliotecas e arquivos[31]. Abrange uma ampla e

---

[27] Ver Lima, Santos e Segundo (2016, p. 57).

[28] Criada em 2005, a Europeana está sediada na Koninklijke Bibliotheek, da Holanda e se desenvolve em cooperação com as principais associações de bibliotecas, arquivos, museus, arquivos audiovisuais e instituições culturais do continente europeu. O protótipo contém milhões de itens digitais de domínio público. Sua missão assim se especifica: "Transformamos o mundo com a cultura! Desejamos construir sobre o rico patrimônio europeu e torná-lo mais fácil de ser usado pelas pessoas, seja para o trabalho, para aprender ou apenas para diversão" (We transform the world with culture! We want to build on Europe's rich heritage and make it easier for people to use, whether for work, for learning or just for fun). In: https://www.europeana.eu/portal/en. Acesso em 15.09.2018.

[29] A rede utiliza um modelo teórico (Europeana Data Model - EDM) que permite uma apresentação múltipla de dados, de acordo com as práticas dos vários domínios que para ela contribuem. São metadados comuns a todas as comunidades de fornecedores; e o sistema permite o mapeamento dos diversos conjuntos, dando-lhes representação uniforme (ISAAC, 2012, apud Lima, Santos e Segundo, 2016, p. 57).

[30] Europeana Collections explores 58,246,046 artworks, artefacts, books, films and music from European museums, galleries, libraries and archives. In: https://www.europeana.eu/portal/en. Acesso em 15.09.2018.

[31] A ISO 21127 é o produto de mais de uma década de desenvolvimento de parâmetros para documentação em museus, trabalhados pelo CIDOC – ICOM. O estudo, iniciado em 1996 por um GT específico do CIDOC, configurou as bases da ISO 2117, cuja primeira versão, apenas dedicada aos museus, foi publicada em 2006. Posteriormente, recebeu insumos de especialistas de outras instituições culturais, para atender aos requisitos

inclusiva definição de princípios gerais e um conjunto de parâmetros operacionais, definidos com referência a um conjunto de padrões e práticas específicos da documentação em museus, visando a integração e o intercâmbio de documentação científica[32] heterogênea, relativa a coleções de todos os tipos e categorias, pertencentes a museus e instituições afins[33]. A documentação dessas coleções deverá incluir a descrição detalhada de itens individuais, conjuntos de itens e coleções como um todo, e estender-se à informação contextual sobre os mesmos (contexto histórico, geográfico e teórico que empresta, às coleções de museus, grande parte de seu significado e valor cultural). Deverá também permitir o intercâmbio de informações relevantes com bibliotecas e arquivos, harmonizando-se com seus modelos e padrões informacionais. Os dados relativos à administração e gestão de instituições culturais (dados sobre pessoal, contabilidade e estatísticas de visitação) não se incluem nesta norma: a abrangência prática desta ISO é indicar padrões de referência para a documentação em museus, sem perdas semânticas - com vistas ao seu desenvolvimento.

O uso das TICs como instância articuladora da informação constitui assim, como podemos ver, uma poderosa e positiva forma de conectar museus na contemporaneidade; e de possibilitar a articulação entre museus e as instâncias agenciadoras da cultura e do patrimônio, em âmbito global. Mais ainda, desdobra-se em direção aos usuários das redes, oferecendo possibilidades de compartilhamento de dados sobre o patrimônio musealizado impensáveis até o presente.

Nada disso, entretanto, constitui uma "revolução": Sodré lembra que a ideia de revolução sempre implicou o inesperado do acontecimento, o transe de uma ruptura; e que "as transformações tecnológicas da informação mostram-se francamente conservadoras das velhas estruturas de poder, embora possam aqui e ali agilizar o que, dentro de parâmetros, liberais, se chamaria de 'democratização'" (Sodré, 2002, p. 12-13). Tratar-se-ia, portanto, de uma "mutação tecnológica", como tantas outras já acontecidas ao longo do trajeto civilizatório. O que há, sim, é um novo grau de maturação tecnológica do avanço científico, gerador e multiplicador de processos híbridos de trabalho e de novas formações discursivas, que deram origem à hipermídia – e permitiram a estocagem de grandes volumes de dados e sua rápida transmissão. A singularidade, ou diferencial do tempo presente seria, portanto, a velocidade e fluidez das conexões,

---

dessas instituições. In: https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:21127:ed-2:v1:en. Acesso em 15.09.2018.

[32] O termo "documentação científica" remete à necessidade de a informação constante dessa ISO ter profundidade e qualidade descritiva suficientes para ser objeto de pesquisa acadêmica, com o nível de detalhamento e precisão esperados pelos profissionais de museus e pesquisadores do campo. In: https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:21127:ed-2:v1:en. Acesso em 15.09.2018

[33] A definição de "coleção de museu" usada nesta ISO remete a todo tipo de material coletado e apresentado em museus, conforme definido pelo ICOM. Inclui coleções, sítios e monumentos relacionados aos campos da historia, etnografia, arqueologia, belas artes e artes aplicadas, historia natural e historia da ciência e da tecnologia. In: https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:21127:ed-2:v1:en. Acesso em 15.09.2018.

que engendram novas relações de poder e novas formas de perceber, pensar e contabilizar o Real (Sodré, 2002, p. 14-16).

Nesse contexto, a análise das transformações do campo comunicacional revela-se útil para ajudar a compreender as diferenças de apreensão do Real: se na modernidade o sistema de representação se fundava na palavra e no conceito, com o advento das tecnologias do som e da imagem "o receptor passou a acolher o mundo em seu fluxo (...) fatos e coisas reapresentados a partir da simulação de um tempo 'vivo' ou real" (Sodré, 2002, p. 17). No paradigma análogo-digital de comunicação, instaurado pelo advento do computador, o que predomina é a convergência digital. E é nesse "espaço simulativo ou telerreal da hipermídia" (Sodré, 2002, p. 19) que se articulam os novos sujeitos sociais.

Museus hiperconectados: Comunicação

A ideia de Museu como instância relacional, essencialmente fundada no ato da comunicação, vem ganhando espaço há cerca de quatro décadas no campo da Museologia[34]. Esta poderia ser, em nossa opinião, a ideia de **Museu do século 21: um fenômeno sociocultural cuja essência mesma** (cujo Ser, se usarmos o termo filosófico) **é a relação**. Para os que defendem esse construto Museu ***é*** comunicação: fluido, sempre em processo, causa e consequência de movimentos conectivos entre o Humano e os diferentes planos do Real.

Falar de museus interconectados poderia ser assim uma redundância, já que o fato museal é em si mesmo um fato comunicacional – onde não há comunicação, não há Museu. Entretanto, é preciso lembrar que a internet, esse novo *medium* [35] engendrado pelo advento do computador e das redes digitais, é o que define as relações que alimentam, hoje, os museus. Façamos, então, um breve exercício de pensar essa instância comunicacional (e, portanto, conectiva) à luz das novas tecnologias, buscando identificar ***em quê*** elas podem facilitar, ampliar ou inovar os processos comunicativos no âmbito museal.

É bem conhecido entre aqueles que estudam o campo da Comunicação o impacto das TICs na geração de universos imaginários (virtuais), potencializados pela simulação do Real em meio digital. As mídias hoje operam em convergência, articulando mensagens e conteúdos em fluxo contínuo, num processo inédito de espelhamento por irradiação, no qual a forma prevalece sobre os conteúdos semânticos[36]. Esse ambiente de permanente conectividade e de prevalência das tecnointerações instaura novas formas de sociabilidade, quase gerando "um novo 'bios' (...) ou quarto âmbito existencial" (Sodré, 2010, p. 25), atravessado pelas

---

[34] O Museu já vinha sendo considerado como sistema comunicacional desde os anos 1970, por teóricos como Cameron (1971) e Jelinek (1975) - que inclusive defendiam as relações criativas dos museus com seus públicos. Ver ICOM. Museum International, No. 261-264. *Key ideas in museums and heritage* (1949-2004). Apud Viana, 2016.

[35] Sodré (2002, p. 20) comenta que *medium* não é o dispositivo técnico, mas o fluxo informacional a ele conectado: *medium* seria portanto a internet, não o computador.

[36] Ver Sodré, 2002, p. 23.

mídias e suas criaturas: as novíssimas tecnologias da imagem, que transformam todos em atores e tudo em espetáculo. Uma das tarefas que nos cabem hoje é compreender como esse novo modo de ser se estende aos museus.

Mais que interconectados, **os museus estão hoje hiperconectados**, reféns desse processo de permanente engendramento – identificação – controle – transformação, onde cada individuo pode tornar-se ao mesmo tempo "imagem e *medium*" (Sodré, 2010, p. 37): sujeito evanescente em cenários evanescentes, o indivíduo quer ser o senhor desse meio digital, onde pode reinventar-se a cada instante, e ao mesmo tempo gerar modelos fantasiosos de real. Aqui, o que importa não é a matéria, mas a imagem; não é a presença, mas a sensação de presença que advém da projeção imaginária, "experimentável por mais de uma pessoa e tornada possível por uma técnica" (Ibid., p. 121).

A incorporação das TICs aos museus vem provocando **mudanças significativas nas linguagens da exposição**, com a participação crescente de dispositivos tecnológicos de multimídia e animação, que se entrecruzam às linguagens consagradas para desvelar novas perspectivas de afecção da mente e dos sentidos. Em sua quase totalidade, tais dispositivos se articulam em torno de aparatos imagéticos digitais, com o objetivo de ampliar exponencialmente o grau de imersão do visitante no espaço expositivo. Tudo pode ser criado, ou replicado: "ambientes, objetos e personagens são criados em espaços desmaterializados, ganhando corpo e alma na tela mágica do novo espaço virtual" (Scheiner, 1998, p. 101). Operados por smartphones e tablets, esses efeitos tomam forma e ganham "realidade" na palma da mão: é como se museus e exposições houvessem adquirido portabilidade.

Nada mais adequado ao modo de ser do indivíduo globalizado, que através das novas mídias "percebe a potência de reverberação da sua reprodutividade virtual – projeção contínua e não linear da sua imagem e semelhança – faces do inconsciente" (Viana, 2016, p. 19). Como já dissemos antes (Scheiner, 2009, p.18), este mundo virtual destilado pela comunicação vem permitindo a emergência de um espaço dinâmico de subjetividade coletiva, e engendra um novo equipamento coletivo de subjetivação, que implica novas relações sensíveis, cognitivas e afetivas com o Real. Para além das redes, instaura-se "a nova ágora da sociedade global: eu sou todos, agora. E estou em qualquer lugar, basta compartilhar-me" (Viana, 2016, p. 19).

Pensar o museu como "um complexo de protocolos de comunicação entre diferentes identidades é assumir a Museologia em sua forma híbrida, capaz de interagir e se mimetizar aos mais diversos processos comunicacionais", diz Viana (Op. Cit.). Tais museus fazem uso do ambiente virtual como uma grande malha de possibilidades - e se apresentam como recortes do possível, dos quais cada indivíduo pode apropriar-se, em sucessivos movimentos de conexão.

Nesse contexto de mutações tecnológicas, novas experiências seduzem o visitante: *QRCodes* [37] ampliam exponencialmente as possibilidades informativas sobre cada objeto/conjunto exposto; dispositivos de realidade virtual projetam o indivíduo 'para dentro' de cenários históricos ou obras de arte; aparatos de realidade aumentada (RA) acionados por meio de tablets ou smartphones capturam cenários, recortes do real externos aos museus e os agregam às exposições, num fluxo incessante de combinações e superposições visuais, em tempo real[38]; ou permitem a fusão criativa entre o que os museus apresentam e cenários/imagens engendrados pelo visitante. No '*site*' *Wired*, Mae Jamieson, a primeira mulher astronauta a ir para o espaço, afirma: "Para os museus, a nova fronteira é a Realidade Aumentada"[39].

Empoderado por tais dispositivos, o visitante pode rearticular os conteúdos da exposição e dar-lhes nova autonomia - alterando, recriando, transformando e compartilhando nas redes sociais os elementos informacionais reunidos e trabalhados pelos profissionais do museu. É uma 'fala' "virtualmente compartilhada e replicada a cada clique" (Viana, 2016, p. 55). Museus e exposições se rendem, assim, ao compartilhamento social: cada visitante pode tornar-se um multiplicador.

Museus incorporam cada vez mais esses dispositivos como recursos complementares da exposição – ou como tema, buscando seduzir o visitante para essa nova instância do "maravilhoso", num movimento que Muniz Sodré denominou *tecnonarcisismo* –

> *uma apropriação midiática do narcisismo (...) onde processos como memória, pensamento e atitude deixam de ser interpretados como interiores ao indivíduo para passarem à condição de constituintes de estratégias sociais de discursividade e negociação simbólica (Sodré, 2002, p. 158).*

Nesse contexto, a ideia de conexão aparece como "um tipo particular de entidade voltada para o ser tecnicamente relacional, para o indivíduo

---

[37] QR - *Quick Response Code* (Código de resposta rápida) é um código que pode ser facilmente escaneado por um smartphone e que permite a obtenção, por meio de um aplicativo de leitura, de informações sobre objetos existentes na Rede. Pode ser adaptado a museus, complementando dados sobre objetos em exposição. Apud Viana, 2016, p. 56.

[38] O *Project Tango*, desenvolvido pelo Google em 2014 com a proposta de mapear o mundo em 3D, por meio de visão computacional e sensores instalados em smartphones, foi encerrado em 1o. de março de 2018, substituído pelo ARCore, que possibilita experiências de realidade mista sem a necessidade de sensores específicos - como o ARKit, da Apple. Com o ArCore, qualquer individuo pode criar aplicativos de realidade aumentada no Android, sobrepondo os universos físico e digital. O Google assim o apresenta: Construa o Futuro. In: https://tecnoblog.net/230151/google-tango-rip/; https://developers.google.com/ar/. Acesso - 17.09.2018.

[39] Jamieson refere-se a uma exposição organizada no *Air and Space Museum* da Smithsonian Institution, Washington, DC – onde aparece de forma holográfica, guiando o visitante e relatando sua experiência no espaço. O artigo comenta que exposições interativas como esta estão se tornando mais comuns, à medida em que os custos de instalação de aparatos de realidade aumentada tornam-se mais accessíveis aos museus. In: https://www.wired.com/story/museums-augmented-reality-next-frontier/ Acesso em 21.09.2018.

concebido como um lugar de interseção nas conexões que constituem as redes sociais" (Sodré, 2002, loc. cit.) – alguém fora de si mesmo.

Entre os exemplos recentes podemos citar o laboratório *Wonderlab*[40], desenvolvido em 2017 pelo Museu Nacional da Ciência e das Mídias (*National Science and Media Museum*) em Bradford, Inglaterra. O museu – do modelo tradicional exploratório[41] - convida o visitante a pensar como um cientista e alimentar sua curiosidade, numa experiência onde visão e audição são apenas o começo:

> *toque, experimente e fotografe sua experiência enquanto navega através de 20 exposições alucinantes. Ouça o eco de sua voz num tubo de 15 metros, perca-se em espelhos, faça arte usando luz e viaje através de um túnel de laser*[42]*.*

O museu promete experiências extraordinárias, que poderão mudar a forma como o visitante vê o mundo, numa agradável aventura. É um convite explícito à imersão, "numa experiência como nenhuma outra"[43]. Na experiência brasileira podemos citar o Museu do Amanhã, que em seu *site* faz apelos similares, entabulando um discurso da sedução:

> *O Museu do Amanhã é um museu de ciências diferente. Um ambiente de ideias, explorações e perguntas sobre a época de grandes mudanças em que vivemos e os diferentes caminhos que se abrem para o futuro*[44]*.*

---

[40] Termo que poderia ser traduzido por "laboratório fantástico", ou "laboratório do maravilhoso".

[41] Sobre o Museu Exploratório, ver Scheiner, 1998, p. 138-139; Scheiner, 2007, p. 162 [nota de rodapé no. 42].

[42] In: https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/. Acesso em 17.09.2018.

[43] O museu tem uma longa trajetória no trabalho com as mídias: aberto em 1983 como Museu Nacional de Fotografia, Filme e TV, acolheu o 1o. laboratório de IMAX da Inglaterra; em 1986, para comemorar os 50 anos da indústria da televisão, criou galerias temáticas que incluíam um estudo interativo de TV. Em 1989, aos 150 anos da fotografia, criou uma galeria com a história da fotografia popular e instalou o 1º estúdio de transmissão ao vivo num museu. Em 1993 inaugurou o 1º Cinerama da Inglaterra, e em 2003 criou um estúdio tri-mídia da BBC. Em 2007, instalou nas galerias tecnologia web e digital. Em 2009, foi designado pela UNESCO como 1ª. Cidade do Filme; em 2010, criou um *games lounge*. Em 2011, criou a Life Online – 1ª. galeria do mundo a explorar o impacto da internet. Em 2017 recriou-se como National Science and Media Museum e criou o Wonderlab. In: https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/. Acesso em 17.09.2018. Esclarecemos que nos Estados Unidos há um outro museu com o mesmo nome e proposta similar: *The WonderLab Museum of Science, Health and Technology*.

[44] O Museu do Amanhã foi concebido e desenvolvido pela Prefeitura do Rio de Janeiro e por um *'pool'* de instituições do campo empresarial e cultural, através de um Instituto de Desenvolvimento de Gestão (IDG), criado para este fim. Sobre o museu, seus organizadores declaram que: "...examina o passado, apresenta tendências do presente e explora cenários possíveis para os próximos 50 anos a partir das perspectivas da sustentabilidade e da convivência. O visitante é estimulado a refletir sobre a era do Antropoceno – a era geológica em que vivemos hoje, o momento em que o homem se tornou uma força planetária com impacto capaz de alterar o clima, degradar biomas e interferir em ecossistemas – e a se perceber como parte da ação e da transformação". O Museu explora tendências para as próximas cinco décadas: mudanças climáticas; alteração da biodiversidade; crescimento da população e da longevidade; maior

A proposta desses museus é de grandes novidades; mas a ideia que a fundamenta não deixa de ser, de certa forma, a mesma que fundamentou, na Modernidade, os museus ditos "enciclopédicos": a do "museu de todas as coisas do mundo". Só que agora, em vez de todos os objetos, temos todas as tendências sobre os saberes novos e os já consagrados. É a nova face da enciclopédia, o novo *thesaurus mundi* - a coleção imaterial. Poderiam ser chamados **Museus 4.0 – próteses hiperconectadas da cultura universal**.

Cabe aqui pontuar que tais recursos e dispositivos são usados em sua quase totalidade por museus tradicionais, o que verdadeiramente pode contribuir para que a experiência vivenciada nos espaços expositivos ganhe novas e inusitadas dimensões, aumentando o grau de compreensão de conteúdos por parte do visitante; e contribuindo efetivamente para a popularização desses museus, especialmente entre os segmentos mais jovens. Permite, ainda, que o conteúdo das exposições se irradie extra muros, muito além dos núcleos urbanos, onde se localiza a maior parte dos museus tradicionais; e em direção a todos os segmentos sociais. Esse deslocamento provoca uma ressonância cultural nunca antes experimentada - e vem repercutindo, no âmbito social, sob a forma de maior aderência às questões ligadas à memória e ao patrimônio em geral, e aos museus em particular.

Por outro lado, as postagens espontâneas estão isentas de qualquer controle de conteúdo, o que torna essas práticas passiveis de distorções éticas e da informação. De certa forma, concorrem com os objetos expostos, muitas vezes diminuindo a sua importância como evidência do Real. Outro problema diz respeito aos limites de inserção dessas práticas em alguns segmentos sociais: grupos de baixa renda (que não têm acesso aos museus, nem aos aparatos que permitem essas conexões); idosos (que não dominam os aparatos digitais); crianças ainda não alfabetizadas; indivíduos com problemas físicos e/ou mentais; habitantes de países que promovem a censura da informação. Estes são aspectos ainda a serem melhor analisados pelo campo da Museologia.

Coloca-se, assim, a questão: museus estão hiperconectados... a que e a quem? É preciso investigar com mais apuro como se dá essa conexão, do ponto de vista da formação do indivíduo: a hiperconexão, sempre mediada pela técnica, permitirá uma apropriação plena do Museu?

Museus 4.0? Considerações

No Livro IX da *Metafísica*, Aristóteles aponta as diferenças entre ato e potência, afirmando que o que está em ato existe concretamente (existe em ato), possui existência no Real; e o que está em potência tem a capacidade de realizar sua existência, embora não de modo necessário. O ser pode, assim, existir de três modos: enquanto ato, mas não em potência;

---

integração e diferenciação de culturas; avanço da tecnologia; e expansão do conhecimento. In: https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu . Acesso em 19.09.2018.

enquanto ato e enquanto potência; enquanto potência, embora não em ato. Entre as implicações desses diferentes modos do ser, temos que: 1. Ao existir em ato, mas não em potência, existe necessariamente, não pode ser diferente do que é; 2. Ao existir em ato e em potência, existe necessariamente, mas pode se tornar outra coisa em relação ao que é atualmente; 3. Ao existir como potência, mas não em ato, o ser existe enquanto possibilidade e assim, não existe de modo necessário[45] (Vaz, 2012).

Ora, ao examinar criticamente as relações entre os museus, as TICs e as novas individualidades, seria preciso identificar o que, nesse caso, é a substância (essência mesma do Museu) e o que é acidente (atributos que o Museu pode ter ou não, dependendo das circunstâncias) – e como essas qualidades se impregnam da relação entre ato e potência. Um olhar superficial sobre esta questão nos leva a imaginar que as TICs, pensadas até pouco tempo como potência, podem agora ser percebidas em ato, isto é, geradoras de novos atributos que se agregam à essência do Museu.

Este modo de ver a questão levaria a crer que o Museu (matéria) poderia enfim revelar-se na plenitude de sua essência, ao incorporar entre seus atributos uma nova substância: a das experimentações transformadoras. E o indivíduo comum (o não-especialista) seria o móvel dessas transformações. O Museu poderia assim apresentar-se à sociedade humana em sua face mais plena, incorporando finalmente as propostas da Museologia Teórica (Museu como potência, como possibilidade, como *vir-a-ser*) a uma Museologia da Ação (Museu em ato – atuar sobre o Real). Revelado simultaneamente em ato e potência, o Museu se mostraria enfim como um Ente integral: ele existe, mas pelo movimento das TICs transforma-se continuadamente, reatualizando-se em ato, de maneira plural.

Esta poderia ser uma sedutora possibilidade, se já não acreditássemos que a matéria do Museu vai muito além de qualquer substância: é imaterial. **O Museu como o vemos é em sua própria essência um evento, um acontecimento que se dá a conhecer (ao Humano) pela Relação**. Independe, portanto, dos artifícios e das próteses tecnológicas: a sua potência se revela sempre, continuadamente, em ato, no momento da relação – é, pois, essencialmente aberta à transformação. Como dizer isto de forma mais simples? Ora, lembrando que o fenômeno Museu, espontâneo, livre e plural em sua essência, se presentifica ao Humano desde sempre, mostrando a sua potência. Caberá a cada um de nós atuar sobre esta potência - realizando a transformação, ajudados ou não pelos artifícios e seduções do "maravilhoso".

O Museu como acontecimento vincula sua potência à irrupção do novo: "já não é necessário que aconteça enquanto forma dada, representação no tempo ou presença materializada no espaço" (Scheiner, 1998, p. 144). Pode ser simultaneamente um (o que acontece) e Muitos

[45] A existência em ato é considerada determinada (...) e a existência em potência é tida como indeterminada, posto que a passagem de potência a ato pode ou não ocorrer (Vaz, 2012.)

(como e onde acontece), revelar-se sob diferentes formas, em muitos tempos e espaços – até mesmo em tempo real. Como um fractal, pode ser infinitamente desdobrado, "cada 'dobra' contendo as mesmas características do modelo original, cada imagem multiplicando-se para sempre num espaço virtual – como num jogo de espelhos" (Scheiner, 1998, p. 144). Assim percebido, vemos que o Museu pode desvincular-se da cadeia relacional dos sistemas de cognição (conhecer, comunicar, fazer sentido) abrindo-se para uma nova cadeia relacional que implica simular, produzir simulacros e também seduzir (Scheiner, 1998, p. 144).

Mas pode, também, escolher abrir-se para as portas do afeto, abrigando os movimentos da cognição e da sedução que se articulam para além da tecnosociabilidade, rumo à verdadeira face da conectividade: a conexão do espírito. Instância de presentificação dos novos modos pelos quais o homem vê o mundo, o Museu pode hoje ser percebido no âmbito de um processo contemporâneo de Verdade, para além das opiniões e dos saberes instituídos,

> *abrindo caminho para uma ética que não vise apenas 'tornar o mundo bom', mas sim torná-lo possível para o que nele o novo humano, imerso em virtualidades, paradoxos e contradições, encontre o seu lugar (Scheiner, 1998, p. 144).*

Neste construto, não existiria um "novo Museu", pois ele é novo a cada instante, sempre em movimento, sempre em transformação, mediado pelo Afeto – a afecção da mente e dos sentidos, sua verdadeira '*anima*'.

Referências

Bakewell, Frederick C. (s/d). *Great Facts: A Popular History and Description of the Most Remarkable Inventions During the Present Century*. iBooks. Disponível em: https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=089CECE1E3ED742698D8531141354716. Acesso em 23.07.2018

Bullot, Érik, Dalle Vacche, Angela, Michaud, Philippe-Alain, Laurencin, Hervé Joubert. 2011. Cinéma et musée: nouvelles temporalités. *Perspective. Actualités en Histoire de l'Art.* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12.08.2013. Disponível em: http://journals.openedition.org/perspective/1021. Acesso em 17.09.2018.

Castells, Manuel. *A Sociedade em Rede.* (1999). Vol. 1. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. Trad. Roneide Venancio Majer. SP, Paz e Terra. 3ª. Edição.

Durozoi, G., Urozoi, G., & Roussel, A. (1993). *Dicionário de Filosofia.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus. Disponível em: https://sites.google.com/view/sbgdicionariodefilosofia/ pot%C3%AAncia. Acesso em 16.09.2018

Gritti, Jules. (1966). La télévision en regard du cinéma. In: *Communications,* 7. P. 27-39. Radio-télévision: réflexions et recherches. Disponível em: https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1092.pdf. Acesso em 16.09.2018.

Grupa, O. K. (2013). Proposal for a Museum: El Lissitzky's Kabinett der Abstrakten. *Open Space.* SFMOMA, January 12, 2013. Disponível em: https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/ Acesso em 15.09.2018.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – ICOM (Ed.). Strategic Plan 2016-2022. Independence | Integrity | Professionalism. Disponível em: http://www.icom.org. Acesso em 25.08.2018.

Kamcke, Claudia, & Hutterer, Rainer. (2015). *History of Dioramas.* Disponível em: http://www.thegundgallery.org/wp-content/uploads/2016/01/HIstory-of-Dioramas.pdf. Acesso em 24.08.2018.

Lima, Fábio Rogério Batista, Santos, Plácida Leopoldina V.A.C. & Segundo, José Eduardo Santarém. (2016). Padrão de metadados no domínio museológico. *Perspectivas em Ciência da Informação,* v. 21, n.3, p.50-69.

Marçal, Alessandra de Oliveira. (2018). *A realidade aumentada como ferramenta de mediação: análise crítica de sua aplicação no Museu Histórico Nacional*. Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. RJ: Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientador Teresa Scheiner.

Schärer, Martin. (1991). The Role of the Object. Theoretical approach and a practical example. *Icofom Study Series*, 19, p. 99-107.

Scheiner, Tereza C. (1998). *Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental.* Dissertação. Mestrado em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ. Orientador Paulo Vaz.

_____. (2003). Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera*, ano 3, n° 4-5, p. 1-8.

_____ . (2007). Musée et Muséologie – définitions en cours. Mairesse, F., Desvallées, A. (Dir.). *Ver une redéfinition du musée?* Paris, L'Harmattan. P. 147-165.

_____. (2015). Patrimônio, Museologia e Sociedades em transformação: reflexões sobre o museu inclusivo. *ENANCIB*, 16, Pernambuco.

Sodré, Muniz. (2002). *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes.

Talon, Loïc & WALKER, Kevin (Ed.). (2008). *Digital technologies and the museum experience: handheld guides and other media*. UK: Altamira Press.

Vaz, Michelle. (2014). Ato e potência em Aristóteles: modos diversos de ser. *Filosofia MSN*. Disponível em: psicologiamsn.com/2014/04/ato-e-potencia-em-aristoteles-modos-diversos-de-ser.html. Acesso em 14.09.2018

Viana, Karina Muniz. (2016). *O fenômeno gatekeeper – Museologia, compartilhamento e conectividade híbrida na sociedade global.* Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. RJ: Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientador Teresa Scheiner.

Wood, R. Derek*. The Diorama in Great Britain. Introduction*. Disponível em: www.midley.co.uk. Acesso em 25.08.2018.

MUSEOS 4.0: Potencia, Usos y Desusos de las TICs para la Interconexión en Museos

Prof. Dr. Teresa Cristina Scheiner

Programa de Postgrado en Museología y Patrimonio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST.

E-mail: tacnet.cultural@uol.com.br

RESUMO

O texto aborda de maneira crítica algumas relações entre os museus e as TICs no cenário da cultura contemporânea. Trabalha os conceitos de interconexão e hiperconexão, examinando como o campo da Museologia absorve essas tendências, na teoria e na prática. Analisa algumas estratégias e procedimentos do campo museal na contemporaneidade, em suas relações com o discurso museológico e com algumas funções básicas dos museus: documentar, conservar, expor. Analisa linguagens comunicacionais usadas pelos museus a partir do século 19, defendendo a ideia de que as TICs são uma nova instancia do 'maravilhoso' que impregna os museus, como outras já o haviam feito anteriormente. Ressalta a importância das tecnologias da imagem para as formas atuais de conexão entre museus e sociedade e sua ressonância sobre os museus, especialmente os museus tradicionais; e ainda sua influencia no debate sobre o "Museu do Século 21". Aponta aspectos contraditórios dessa tendência. Finaliza argumentando que sendo o Museu, em sua própria essência, um evento, um acontecimento, prescinde dos artifícios e próteses tecnológicas pois já é fundamentalmente aberto à transformação. Neste construto, não existiria um 'novo Museu', pois ele é novo a cada instante, sempre em movimento, sempre em transformação, mediado pelo Afeto – sua verdadeira 'anima'.

Palavras-chave: Museu. Museologia. Conectividade. Hiperconexão. TICs.

ABSTRACT

The paper makes a critical approach of some relations between museums and the TICs within the framework of contemporary culture. It works over the concepts of interconnectivity and hyper connectivity, examining how the field of Museology absorbs such tendencies, in theory and in practice. Some strategies and procedures of the museal field in the present times are analyzed, in their relationship with museological discourse and with some of the basic functions of museums: documentation, conservation and exhibition. The paper analyzes some communication languages used by museums as from the 19th century, defending the idea that TICs are a new

instance of 'wonder' that impregnates museums, as so many others have done before. It emphasizes the importance of the technologies of the image to the actual forms of connection between museums and society, as well as their resonance over museums, especially traditional museums; and examines their influence over the debate around "The Museum of the 21st Century". Some contradictory aspects of this tendency are appointed. Finally, it presents the argument that the Museum, in its essence an event, a manifestation, dispenses technological devices because it is fundamentally open to transformation. In such construct there is not a "New Museum", because the Museum is new in every moment, always in movement, under change, mediated by Affection – its genuine 'soul' (*anima*).

Keywords: Museum. Museology. Connectivity. Hyper connection. TICs.

RESUMEN

El texto aborda de modo crítico algunas relaciones entre los museos y las TICs, en el escenario de la cultura contemporánea. Trabaja los conceptos de interconectividad e híper conectividad, examinando cómo el campo de la Museología absorbe esas tendencias, en la teoría y en la práctica. Analiza algunas estrategias y procedimientos del campo museal en la contemporaneidad, en sus relaciones con el discurso museológico y con algunas funciones básicas de los museos: documentar, conservar, exponer. Analiza lenguajes comunicacionales usados por los museos a partir del siglo 19, defendiendo la idea de que las TICs son una nueva instancia de lo "maravilloso" que impregna los museos, como otras ya lo habían hecho anteriormente. Resalta la importancia de las tecnologías de la imagen para las formas actuales de conexión entre museos y sociedad, así como su resonancia sobre los museos, especialmente los tradicionales; y aún su influencia en el debate sobre el "Museo del Siglo 21". Apunta aspectos contradictorios de dicha tendencia. Finaliza argumentando que, siendo el Museo en su misma esencia un evento, un acontecimiento, prescinde de los artificios y prótesis tecnológicos, dado que ya es fundamentalmente abierto a la transformación. En ese constructo, no existiría un "nuevo Museo", pues el Museo es nuevo a cada instante, siempre en movimiento, siempre en transformación, mediado por el Afecto – su verdadera '*anima*'.

Palabras-clave: Museo. Museología. Conectividad. Híper conexión. TICs.

Introducción

La teoría museológica ha producido, a lo largo de las últimas cuatro décadas, una interesante reflexión sobre el Museo y sus distintas representaciones, en el tiempo y en el espacio. Uno de los aspectos más ricos de esa reflexión es la idea de Museo en el sentido Aristotélico: como potencia, como lo que designa el Ser en devenir, en el estado virtual[1]; pero

[1] En *Metafísica*, Aristóteles diferencia la potencia activa del ser para desarrollarse – como el ser vivo, que pasa de la infancia a la edad adulta; y la potencia pasiva, que designa la

asimismo en acto, como lo que verdaderamente se realiza. De potencia va hacia el acto, y por lo tanto apenas se puede actualizar a partir de la potencia – capacidad de realización[2]; pero guarda siempre la fuerza intrínseca de una permanente virtualidad.

Nada mejor que la idea de potencia para ayudar a comprender el fenómeno Museo y sus démarches en el escenario actual. Aunándola al ámbito de la praxis, se puede entender como potencia todo lo que posibilita a los museos adherir a las especificidades del logos contemporáneo, y alinearse a los modos y formas bajo los cuales las sociedades del presente se comunican, realizando continuadamente el movimiento (acto) de renovación. Se percibirá, sin embargo, que dicha potencia es atravesada por algunos mitos que, de cierto modo, impiden que ella se devele en acto: entre ellos están la idea glorificada de "comunidad" y la creencia de que las TICs son una instancia contemporánea de lo "maravilloso", responsable por las grandes transformaciones en las relaciones entre los museos y las colectividades del presente.

Fundada en formas complejas y contradictorias de pensar lo real, la sociedad contemporánea viene incorporando, desde hace por lo menos tres décadas, nuevas estrategias de organización social, nuevos paradigmas de pensamiento y de acción – y lo hace fundamentada en el advenimiento y uso de las TICs. En este contexto, los **museos 4.0**, antenados con el modo de expresividad de los grupos hegemónicos del presente, representados por las clases medias urbanas de todos los continentes, se presentan como grandes máquinas interpretativas, que permiten a la sociedad de nuestros días una visión siempre reactualizada de lo real y una apertura hacia el devenir. Pero la práctica viene comprobando que, contrariamente a lo que se imagina, el uso de las TICs por los museos, aunque permita nuevas e interesantes posibilidades de conexión, no significa necesariamente que estos se estarán aproximando mejor de sus públicos.

En lo que se refiere a las metodologías y estrategias de comunicación desarrolladas por los museos, o a ellos aplicadas, lo que verdaderamente tenemos es la renovación de las temáticas y lenguajes comunicacionales – que se adaptan al modo de ser de las nuevas generaciones, como lo han hecho desde siempre. Es necesario, pues, analizar de forma cuidadosa como dichos lenguajes y temáticas se aplican a los distintos modelos conceptuales de museos (sobretodo en su relación con los partidos de la exposición), ya que sigue predominando como modelo hegemónico, en el escenario contemporáneo, el museo tradicional ortodoxo – modelo occidental, de inspiración capitalista, fundado en el logos y predominantemente urbano.

El término *interconexión*, a su vez, remite a la idea de conectarse con; e indica que es en la relación entre dos o más agentes que la conexión se vuelve posible – lo que nos acuerda, una vez más, la importancia de la

---

posibilidad que se ofrece al devenir de un ser. Durozoi, G. & Roussel, A. A., 1993. Acceso en 16.09.2018.

[2] Vaz, Michelle, 2014. Acceso en 16.09.2018.

relación como esencia absoluta del Museo. La interconexión puede darse entre personas; entre museos (siempre a través de las personas que en ellos actúan); entre museos e instituciones de investigación y del agenciar del patrimonio; o entre personas y museos.

La idea de museos interconectados viene alimentando, hace por lo menos tres décadas, la configuración de redes en el ámbito de la Museología – redes institucionales, redes profesionales, redes comunitarias. Como ya indicaba Castells en 1996, somos hoy verdaderamente una sociedad en red(es). Cual sería entonces la diferencia, la novedad que marca la idea de interconexión? Lo que aquí se presenta no es ninguna novedad del campo informacional, sino un nuevo modo de ser que las TICs ofrecen al Museo: la posibilidad real, practica, de generar y usar nuevas formas estéticas y de conexión con los distintos grupos sociales.

Pero, qué significa la interconexión en el actual escenario sociopolítico – atravesado por los efectos de la globalización, resultado posible de las influencias contradictorias entre el neocapitalismo, una economía liberal y el creciente embate entre un pensamiento conservador y la avasalladora fuerza de cambio de la opinión publica en las redes sociales?

El campo de la Museología y la idea de interconexión

El ambiente académico y profesional vinculado al patrimonio, a la Museologia y a los museos ha producido, en los últimos treinta años, un conjunto de propuestas sobre temas recurrentes; entre ellas se destacan la énfasis al aproximación de los museos de los más diversos segmentos del cuerpo social; el alineamiento de los museos a lo "políticamente correcto"; y la gestión de museos para el desarrollo sostenible. Consideradas por algunos profesionales como propuestas contemporáneas, en verdad son metas presentes en todas las políticas y retos internacionales para el campo de la Museologia y del Patrimonio, desde por lo menos los años 1950. Más que eso: museos abiertos a toda la sociedad humana son premisa básica de actuación del ICOM, expresa de modo claro en todas las versiones de sus Estatutos (los cuales incluyen las progresivas definiciones de Museo) y de sus Planes Estratégicos[3]. Cuanto a la propuesta de gestión de los museos en pro del desarrollo sostenible, aunque incluya, hoy, aspectos innovadores como la énfasis a las estrategias de economía creativa, en verdad se fundamenta en temas ya tradicionales en el ámbito de las ciencias humanas y sociales – como la protección y valoración del medio ambiente integral.

En ese sentido, el deseo de pensar el Museo de forma innovadora para el siglo presente se diluye en un contexto de percepciones tradicionalistas, síntoma nítido de la dificultad de tienen los profesionales del campo de la Museologia y del Patrimonio en pensar Museo a partir de la innovación. Aquí, se debe usar de mucho cuidado para no confundir la

[3] Ver www.icom.org.

potencia de los museos en actuar como portales con las tendencias a la espectacularidad, desarrolladas por algunos museos. Ese es un riesgo que corren sobretodo los museos y centros de ciencia y tecnología, casi siempre orientados hacia la idea de innovación y hacia una "perspectiva de futuro".

Analizando de modo más detallado dichas relaciones, podríamos citar, entre las tendencias consideradas "innovadoras":

a) la configuración actual del discurso museológico, privilegiando la temática de la justicia social como estrategia para ampliar la responsabilidad de los museos frente a las cuestiones que movilizan el cuerpo social. Es cierto que, cada vez más, museos se vuelven espacios multidimensionales de reflexión sobre los acontecimientos contemporáneos, ayudando a ampliar la consciencia de los grupos sociales sobre temas de interés común; pero esa es una tendencia que se viene dibujando desde, por lo menos, el advenimiento de las políticas mundiales volcadas hacia los derechos humanos y hacia la popularización del conocimiento por la educación;

b) la plena adhesión de los museos tradicionales a las nuevas tecnologías – incluyendo la adopción de dispositivos de realidad aumentada y de aparatos que interfieren en la percepción de los objetos expuestos y de los espacios musealizados: exposiciones pop-up uso de realidad virtual[4]; inserción de *QR Codes* en la señalización de las exposiciones y en la indicación de servicios ofrecidos; y ampliación del potencial de interferencia de visitantes en las exposiciones – tanto presencialmente como a larga distancia[5];

c) la exploración de nuevas estrategias y procedimientos, con el objetivo de substituir el estereotipo de los museos tradicionales – con salas rellenas de objetos que apenas ofrecen experiencias pasivas – por espacios animados y plenos de experiencias.

Celebrado como perspectiva innovadora, este conjunto de tendencias parece revolucionar las relaciones entre públicos y museos, por lo menos desde el punto de vista de la técnica. Indudablemente, algunos de esos dispositivos inexistían hace una o dos décadas atrás. Pero permanece la cuestión: en qué medida esos nuevos dispositivos ofrecen (o permiten) una verdadera transformación en el modo como los museos comunican? No sería esta más una versión del "museo de las grandes novedades"?

---

[4] Recurso tornando posible gracias a dispositivos tales como el *Oculus Rift Headset*, el Gear VR y el HTC *Vive SteamVR .*

[5] El dispositivo *Google Cardboard*, por ejemplo, permite transformar cualquier *smartphone* en un dispositivo de realidad virtual – ampliando las experiencias de visitantes en museos tradicionales y permitiendo vivenciar exposiciones gratuitamente, a partir de cualquier espacio, inclusive desde dentro de casa. In: https://vr.google.com/cardboard/. Acceso en 15.09.2018.

Un poco de historia

El análisis critico de las mencionadas tendencias "innovadoras" revela su carácter esencialmente político, atravesando la dinámica comunicacional. Pues es política la adopción – casi como mantra – de la idea de justicia social, reactualizada como misión absoluta y plena de los museos. Es cierto que un abordaje consciente de los temas actuales es importante. Museos pueden y deben ser espacios de reflexión, pero deben cumplir sus metas sociales sin dejar en segundo plano su más importante y legitima potencia: la generación de conocimiento. No es posible ofrecer al debate ideas rasas o ultrapasadas, informaciones desactualizadas, experiencias repetidas; no es posible exponer, educar, hacer la divulgación científica y la propagación de la historia y del arte sin el constante y cuidadoso trabajo de la investigación y de la experimentación.

Cuanto a la plena adhesión de los museos tradicionales a las nuevas tecnologías, muy ciertamente se hará – en el tiempo y en la dimensión posibles a cada museo. La incorporación de tecnologías de la información es ciertamente necesaria y altamente recomendada para garantizar la calidad de los servicios de documentación, conservación y seguridad; la cuestión más compleja reside, así, en la relación entre las TICs y las metodologías utilizadas para reactualizar las estrategias narrativas de la exposición. En ese ámbito, es necesario saber dimensionar qué es fundamento y qué es espectáculo; y utilizar a ambos de manera equilibrada, reactualizando los lenguajes y estrategias comunicacionales, no para "modernizar" la apariencia, sino para consolidar la esencia de cada museo.

Se debe tener en cuenta que, desde mediados del siglo 19, de tiempos en tiempos se anuncia que un nuevo conjunto de dispositivos "espectaculares" dio "entrada" en los museos. Así fue con la fotografía, los dioramas, estereogramas y cicloramas, que a partir de los años 1800 mesmerizaron los sentidos y la percepción de millares de individuos.

Desarrollados a partir de las representaciones de escenas paisajísticas que incluían miniaturas de objetos, animales y personas – y probablemente derivados de los '*bonkei*' japoneses[6], existentes desde por lo menos el siglo 6 A.D., los dioramas fueron así denominados por Louis Daguerre e Charles-Marie Bouton, en 1822 – a partir de una experiencia pionera llevada al cabo en París, con el objetivo de ofrecer una alternativa teátrica a la visión de una pintura de paisaje (panorama): un juego de luces provocaba, en la visión del espectador, distintas percepciones de la escena observada; y la rotación de la platea permitía diferencias de visualización. En 1823, otro edificio con diorama fue construido en Regent's Park, Londres, para acoger los paneles de Daguerre. El show se volvió popular y

[6] El término japonés *Bonkei* significa "paisaje en una bandeja" – una representación tridimensional temporaria o permanente de un paisaje en miniatura, realizada con materiales inorgánicos a la cual pueden ser agregadas miniaturas de animales, vegetales, objetos o personas. In: https://en.wikipedia.org/wiki/Bonkei. Acceso en 23.07.2018.

luego resultó en imitaciones, siendo que algunas poseían hasta movimiento y sonido[7].

A partir de esas primeras experiencias, en el transcurso del siglo 19 los dioramas se firmaron como representaciones tridimensionales de escenas reales, humanizadas o no, casi siempre en escala reducida, en algunos casos confinadas a un pequeño espacio o caja con una apertura a través de la cual se las podía observar[8]. Introducidos en exposiciones y museos en la segunda mitad del siglo 19, luego se han vuelto un medio ejemplar de representar hechos históricos y políticas en una estética contextualizada[9] - o asimismo el hábitat natural de animales y humanos, "en todos tipos de ecosistemas"[10].

Muchas representaciones de esa misma época merecen destaque, como los dioramas del Powell-Cotton Museum en Kent, Inglaterra, fechados de 1896 y que pueden ser apreciados aun hoy en el museo. Aquí, queda enfatizada la importancia de la narrativa estética en la exposición: "las salas, núcleos o dioramas son como pinturas (o fotografías), los objetos

---

[7] Son ejemplo experiencias como las de Clarkson Stanfield y David Roberts (1830s). Algunos efectos típicos de dioramas incluían "noches de luna, tempestades de nieve transformándose en un césped de verano, arcoíris después de una lluvia y fuentes iluminadas" (Derek), asimismo como cascadas, relámpagos, truenos y sinos repicando. Esas primeras experiencias pueden haberse basado en los experimentos de Philip James de Loutherbourg (o Lutherbourg) en el siglo 18 (antes de 1785), considerado el introductor, en el teatro, de los scrims – escenarios construidos con telas visualizadas como sólidas o transparentes, dependiendo de los efectos de luz. Su teatro en miniatura, el Eidophusikon, demostró esas técnicas en ambiente controlado.

[8] Dioramas suelen poseer un fondo plano o curvo decorado con fotografía o pintura, delante del cual son colocados objetos planos o tridimensionales dispuestos con uso rigoroso de las leyes de perspectiva; el efecto es reforzado por la adición de bordes o laterales y por el uso refinado de la luz, que aumenta la sensación de realidad.

[9] Un ejemplo significativo es la representación, en forma de diorama circular, de la batalla de Atlanta, que definió a derrota de las fuerzas sudistas en la Guerra de Secesión (1864) - una pintura de 358 por 42 pie, realizada cerca de cinco años después de la batalla y desde entonces exhibida en varias ciudades americanas. Ver Scheiner, 1998, p. 76.

[10] Ver http://www.stormthecastle.com/mainpages/dioramas/diorama_essay_history.htm. Acceso en 23.07.2018. Aún sobre el tema: en 1876, la taxidermista Martha Maxwell creó un primero diorama con un hábitat animal para la I Feria Mundial, en Londres. El conjunto mostraba animales taxidermizados en poses realistas, con agua corriente y animales vivos. En 1886 se organizó para una exposición colonial e indígena, en Londres, un diorama con escenas de la vida aborigen australiana. Entre 1889 y 1890, Carl Akeley - considerado el creador de los métodos modernos de construcción de dioramas (ver https://www.atlasobscura.com/events/ny-wildlife-dioramas-amnh. Acceso en 16.09.2018) - desarrolló una representación similar para el Milwaukee Field Museum; el éxito de ese trabajo lo llevó a crear, para el American Museum of Natural History, un conjunto de dioramas que se tornó una de las representaciones emblemáticas de ambientación en museos. Cuanto a las representaciones miniaturizadas, muchas utilizaron as zinnfiguren (miniaturas de animales, objetos y personas, inclusive soldados, hechas en plomo, planas o tridimensionales, existentes en Europa desde el siglo 18) – procedimiento que se extendió a las primeras décadas del siglo 20. En 1930, el coleccionador Otto Gotstein creó 15 dioramas con escenas de la historia británica, algunos de los cuales subsistieron hasta el presente. In: https://www.google.com.br/search?q=gottstein+dioramas&oq=gottstein+dioramas&aqs. Acceso en 15.09.2018.

meros elementos en un contexto donde lo que resalta es la asociación" (Scheiner, 1998, p. 76).

Figura 1: *Diorama, Powell-Cotton Museum, 1896. Fuente: http://www.quexpark.co.uk/museum/. Acceso en 16.09.2018*

.

La fotografía constituyó, ella misma, un recursos de impacto en los museos del periodo: desarrollada entre 1822 y 1839[11] y utilizada desde entonces en exposiciones industriales y comerciales, se ha integrado a los museos a partir de 1858, como objeto – en muestra fotográfica organizada en el *South Kensington Museum,* la primera del genero registrada hasta aquél momento.

Otra técnica, más conocida como "reconstitución de ambientes", fue asimismo incorporada a los museos del siglo 19, provocando grande impacto visual, ya que creaba, para el visitante, "universos inspirados en la realidad" (Rivière, 1989, p. 49). En dichos espacios, "el juego romántico entre ilusión y realidad resulta en una de las formas más apreciadas de exposición, remetiendo el observador al dominio de la fantasía" (Scheiner, 1998, p. 76). La reconstitución fue adoptada especialmente en los museos norte-americanos, "buscando compensar la relativa carencia de espectaculares colecciones de arte, historia y arqueología, tan comunes en los museos europeos" (Scheiner, 1998, loc. Cit.). Se consolidaba aquí la **estrecha relación entre el proceso expositivo, los lenguajes del arte y las tecnologías de la imagen**, responsable por la transformación de las narrativas estéticas de los museos a partir del siglo 19.

[11] En 1822 Niépce desarrolló la heliografía; entre 1837 y 1839, Daguerre, a partir de los experimentos del primero, desarrolló el daguerrotipo. Otras experiencias y métodos fotográficos se sucedieron, con destaque para la invención de la película fotográfica por Eastman, en 1885, a partir de la cual la fotografía se ha verdaderamente popularizado.

Al pensar sobre la creación y exhibición de fotografías, dioramas y similares en un contexto en que la luz eléctrica era la gran novedad tecnológica, se puede inferir el enorme impacto que habrán tenido en la visión y en la emoción de los visitantes. La misma luz eléctrica fue considerada, en los museos, una instancia de lo "maravilloso": fue enorme el impacto causado por el advenimiento de esa nueva tecnología y de su casi inmediata incorporación a los museos. Con efecto, la lámpara eléctrica, desarrollada por Swan en 1878 y por Edison en 1879, llega a los museos ingleses a partir de 1880[12]: en este mismo año, es instalada en las salas del *South Kensington Museum* (actual *Victoria and Albert*), desde 1857 ya iluminadas por el sistema de gas; en 1881, aparece en el *Museum of Practical Geology;* y a partir de 1890, en el Museo Británico (*British Museum*) – en un primer momento, en los pateos y salas de lectura; y a partir de 1895, en las salas de exposición. Aún en 1895, el *Ashmolean Museum* adoptó asimismo la iluminación eléctrica en sus exposiciones. Los registros de prensa de la época atestan ese impacto y la relación que se hizo, ya el aquél momento, entre el aumento de visualidad en las exposiciones y la democratización de los museos – ahora, también, abiertos en horarios más amplios.

Similar relación de impacto han tenido, al final del siglo 19 y en las primeras décadas del siglo 20, el desarrollo e introducción del cinema, de la radio y, más tarde, de la televisión – responsables por la generación de nuevos padrones estéticos y narrativos que verdaderamente han revolucionado el modo como las sociedades de entonces se apropiaban de la memoria y de los acontecimientos. Todos esos dispositivos impactaron enormemente las narrativas sociales, entre ellas las de los museos.

La introducción del cinema en los museos – como lenguaje comunicacional y como arte – fue relativamente tardía: inventado al final del siglo 19, tardó algunas décadas para ser incorporado a las exposiciones, como objeto musealizado (museos de cinema) o recurso expositivo (cinema en el museo), debido a la dificultad técnica de operar simultáneamente con sonido e imágenes en movimiento. Sin embargo, se hizo presente desde los primeros años del siglo 20 en el cuadro de discusiones epistémicas que discutían críticamente las relaciones entre su temporalidad y la de otras instancias mediáticas, entre ellas, el museo – cuadro este que identificaba en el cinema, como afirmado por Laurencin (2011), una temporalidad propia que "pone en juego temporalidades cambiantes, diversificadas y paradojales". Integran dicho contexto las reflexiones y los debates sobre las relaciones entre arte e cinema – incluyendo la idea del cinema como arte; y algunas películas de arte

[12] Museos ingleses y norteamericanos ya venían iluminando sus exposiciones con ductos de gas desde por lo menos los años 1850, en un movimiento que de cierta forma ya había revolucionado el acceso a museos y la visualización de las exposiciones. Sin embargo, hay que considerar que la iluminación a gas proporcionaba luz de baja calidad, con alrededor de 7.0 candelas, una pequeña fracción del espectro humano de visión. Había asimismo el problema de la seguridad, ya que el gas era un potencial causador de accidentes – motivo por el cual el *British Museum* se recusó a usar el sistema. In: https://heritagescienceresearch.com/2016/06/06/democratising-museums/. Acceso en 16.08.2018.

realizadas en las décadas de 1930 y 1940, presentando un discurso evocativo que algunos autores (Michaud, 2011) interpretaron como “cinema museo” – en el espíritu del Museo Imaginario de Malraux.

Los primeros trabajos prácticos relacionando cinema y museo fueron exposiciones que intermediaban lenguaje cinematográfico y lenguaje museográfico. Bullot, Dalle Vache, Michaud e Laurencin (2011) comentan la importancia de trabajos como las instalaciones de Franz Boas en 1902 para el *American Museum of Natural History*, donde

> *La disposición de las vitrinas es concebida como un verdadero dispositivo ‘para-cinematográfico’ (…). El recurrido del visitante es (…) un desfile delante las vitrinas, pensadas como telas iluminadas a la moda cinematográfica, con un fondo pintado delante el cual los maniquíes son dispuestos, creando un efecto de profundidad entre los planes (Bullot et al., 2011).*

Para los autores, dichas ambientaciones revelan la visión integradora de Boas, según la cual los objetos apenas significan si devueltos a su contexto; y develan el carácter espectacular ligado a una ideología del cinema, que ganaba forma en aquél momento. No se trata aún de imágenes en movimiento, sino de una apropiación “cinematográfica” del partido museográfico de la ambientación: ejercicios de articulación de lenguajes, visando aumentar la conexión entre museos y visitantes. Entre los ejemplos relevantes de cruzamiento de lenguajes está el *Abstraktes Kabinett* do *Landesmuseum de Hannover*, de 1927, integrando las obras a un fondo en surcos de media caña, que proporcionaba al visitante una sensación de movimiento al dislocarse en el espacio de la exposición.

Figura 2: *Abstraktes Kabinett – 1927. Fuente: https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/ Acceso en 15.09.2018*

Algunos de esos trabajos se realizaron en galerías y pabellones – como el Pabellón Finlandés de la Exposición Universal de Nueva York, creado por Alvar Aalto en 1939; otros, en museos – como la exposición

“Arte de este Siglo, de Frederick Kiesler, organizada en 1942 por Peggy Guggenheim, incluyendo dispositivos ‘cinematográficos’ como luces con temporizadores y obras sobre esteras rodantes; o aún la muestra “*Road to Victory”*, organizada en 1942 en el MOMA de Nueva York, visando preparar la entrada de los Estados Unidos en la guerra: sin obras de arte, presentaba fotografías no firmadas, para ilustrar una narrativa histórica que acordaría a John Ford. Otro ejemplo relevante es la muestra “*Romantic Museum*”, organizada en 1946 en la *Hugo Gallery* de Nueva York, por el artista y coleccionador americano George Cornell, con objetos utilizados en el cinema o pertenecientes a estrellas[13]. La muestra, esencialmente volcada hacia el deseo de capturar en el tiempo la esencia fluida del cinema, apelaba para lo que entonces se entendía como el ‘*anima*’ del Museo: la permanencia de la memoria.

El análisis histórico de las medias permite observar que los lenguajes del cinema, de la radio y de la TV han llegado a los museos no de forma aislada, sino interconectada, a partir de puntos en común. La televisión y la radio, gestados en las ultimas décadas del siglo 19 pero apenas viabilizados públicamente en las primeras décadas del siglo 20[14], tienen en común con el cinema la capacidad de deflagrar un proceso comunicacional que aúna los creadores de imágenes (físicas o simbólicas) a un publico, por medio de una técnica (Gritti, 1996). El tratamiento dado al discurso verbal afecta sus calidades fónicas, ajustando su significado a imágenes visuales o sonoras; y estas son generadas de modo a ofrecer un significado inmediatamente aprehensible por la mente y por los sentidos. Cada una de esas medias desarrolla lenguajes específicos, que pueden sumarse entre si y a los lenguajes de los museos – de forma aislada o articulada.

El modelo teórico de Roman Jakobson[15] sobre las seis funciones del lenguaje permite comprender cómo pueden darse esos flujos de intermediación:

CONTEXTO
(función referencial)

REMITENTE (función expresiva)	MENSAJE (función poética)	DESTINATÁRIO (función conativa)

CONTACTO
(función fáctica)

CODIGO
(función metalingüística)

[13] Los autores indican aún la exposición organizada en 1959 en la *Whitechapel Art Gallery*, en Londres, teniendo como imágenes centrales ampliaciones de Marilyn Monroe y del robot Robby, de la serie *Forbidden Planet* – ficción científica fechada de 1956 y dirigida por Fred McLeod Wilcox.
[14] La radio, entre 1902 y 1906; y la televisión, entre 1928 y 1932.
[15] *Essais de Linguistique Genérale*, 1963. Apud Gritti, 1996.

Para Jakobson, la función expresiva, o emotiva, centrada sobre el remitente, objetiva expresar de forma directa el actitud del sujeto sobre lo que habla; la función fáctica mantiene el contacto entre remitente y destinatario, de modo tal que este contacto pueda ser verificado (Ej.: - hola, escuchas?). La función conativa torna el mensaje operante para el destinatario. La función metalingüística se ejerce sobre el lenguaje adoptado por los interlocutores: remitente y destinatario verifican si recurren a los mismos códigos (Ej.: - que quieres decir cuando hablas de interconexión?). La función dicha 'poética' trata de lo que tradicionalmente entendemos como 'poesía': engloba a todos los procedimientos, todos los signos palpables que transforman el lenguaje en arte – más precisamente, designa el tratamiento 'artístico' que puede ser dado al mensaje. Ya la función dicha 'referencial' (cognitiva, denotativa) remite a un contexto, o sea, a un mundo percibido o imaginado, al cual el remitente o el destinatario se puedan referir (Gritti, 1996, p. 28).

El modelo de Jakobson permite articular de forma critica las propiedades esenciales de las distintas medias. Aplicado al uso de las medias a lo largo del siglo 20, revela las relaciones entre sus morfologías narrativas, permitiendo comprender con más clareza los puntos de convergencia y divergencia entre ellas.

A partir del estudio de Gritti (1996) sobre las relaciones entre cinema y televisión, creamos un cuadro que podría ofrecer algunas perspectivas de interpretación de las relaciones entre las medias, las tecnologías del imagen predominantes a lo largo del siglo 20 y los museos (para mejor clarificar, agregamos al cuadro el teatro)[16].

[16] Cabe aclarar que este cuadro se encuentra en construcción, pudiendo venir a ser alterado en el todo o en parte, con base en la continuación de las investigaciones que lo han originado. A respecto de la imagen televisiva, repetimos aquí la afirmativa, apropiada por Gritti (1996), de Michel Tardy – la imagen televisiva es 'centrífuga', traída al espectador en una especie de movimiento virtual, provocado por el primado del *close-up* y de las interpelaciones directas: "se fuera necesario simbolizar el espacio televisivo, este seria una especie de triangulo, cuyo ápice estaría volcado hacia el espectador" (Tardy, apud Gritti, 1996, p. 38).

Funciones \ Medias	Cinema	Radio	Televisión	Teatro	Museo
DESTINADOR Función Expresiva	Fuerza de la Imagen: fotogenia Cinema de autoría	Fuerza de la Voz: locuacidad	Fuerza de la Imagen: telegenia	Fuerza de la Imagen y de la voz: teatralidad Teatro de autoría	Fuerza de la Imagen: musealidad
CONTACTO Función Fáctica	No interpela directamente el público Representación – por la narración fílmica Decir y mostrar: relación dialéctica / romantización / improbabilidad	Contacto con el publico mediado por el aparato radiofónico Locución Decir: lenguaje coloquial / comentario directo	Contacto con el publico mediado por el aparato televisivo Presentación Decir y mostrar: lenguaje coloquial / redundancia / recitación	Contacto directo con el publico Interpretación Arte de mostrar relación dialéctica / romantización verbal y sonora /	Contacto directo con el publico, mediado por el objeto en exposición Interpretación Arte de mostrar La relación dialéctica es deseable
DESTINATÁRIO Función conativa	Espacialidad totalizante, con coherencia interna: todo es contextualizado / consistencia Contacto indirecto: el espectador Un espectáculo: analogía entre imágenes y narrativa	Transmisión a la distancia Contacto indirecto: el oyente Analogía entre sonido y narrativa	Una tecnología de lo real: no-lenguaje? Transmisión a la distancia Contacto indirecto: el telespectador. Presentación centrífuga de la imagen Analogía entre los hechos y el recorte de lo real / probabilidad analógica Dimensión pedagógica	Espacialidad totalizante, con coherencia interna: el espectáculo teatral Contacto directo: espacio abierto al publico (incluye el publico en su espacia-lidad) Un espectáculo	Espacialidad totalizante, con coherencia interna: en la exposición todo es contextualizado Contacto directo: espacio abierto al publico (incluye el publico en su espacia-lidad) Un espectáculo: analo-gía entre hecho, objeto y narrativa, a partir de recortes de lo real Dimensión pedagógica

Fuente: T. Scheiner, 2018, Apud Gritti, 1996.

Figura 3: *Medias del siglo 20. Morfologías narrativas*

El análisis del cuadro arriba deja claro a la primera mirada que el Museo es una media, con morfología narrativa propia – desarrollada esencialmente por medio de la exposición, su principal faz mediática. Su función expresiva por excelencia es la musealidad[17]; y su función fáctica será articular el "arte de mostrar" de forma tal que pueda revelar, del modo más pleno posible, dicha musealidad. Para tanto, el Museo hará uso de otros lenguajes y formas narrativas, cuyo aporte se dará por inserción, por intermediación o por fertilización – simple o cruzada[18]. Es necesario saber reconocer e identificar dichos procesos, para que el uso de esas medias no lleva a errores interpretativos, como la *espectacularización.* A partir de ese cuadro podemos entender que sí, es posible incorporar distintas morfologías narrativas y tecnologías del imagen – y que los museos ya lo vienen haciendo tradicionalmente.

Finalizando este breve histórico, cumple acordar que a partir de los años 1970[19] el cinema fue definitivamente incorporado a los museos como

[17] Volvemos a aclarar que, en nuestra opinión, la musealidad no es un valor adquirido durante o después del acto de la musealización, sino una calidad o valor anterior a la musealización – y que, exactamente por ser percibido por un individuo o colectividad, lleva al acto de la musealización. El objeto (material o inmaterial) musealizado deberá por lo tanto ser colocado en la situación de poder revelar, del modo más pleno posible, dicha musealidad.

[18] Ver Schärer, Martin, 1991 p. 99-107.

[19] Ya "redefinido en el ámbito de las medias del siglo 20 como media post-fotográfica, entretenimiento global y esfera publica de significación". *Stedelijk Museum, Amsterdam. The Moving Image in the Museum: The Cinema Experience Relocated*. In: https://www.stedelijk.nl/en/events/stedelijk-university-the-moving-image-in-the-museum-the-cinema-experience-relocated. Acceso en 17.09.2018.

tema de exposiciones; sin embargo, irónicamente, en la mayoría de esas muestras fue tratado apenas como un referente, representado por medio de objetos tridimensionales y de imágenes fijas que enriquecían la narrativa. La aparente paradoja entre la naturaleza de las tradicionales salas de exposición en museos (el 'cubo blanco') y de las salas de exhibición de los cines (la 'caja negra') contribuía para tornar aún más difícil la interconexión[20]. Apenas con la factibilidad técnica del uso del sonido y del imagen en movimiento en museos, generalizada en los años 1980, fue posible que la museografía se impregnara de los lenguajes del cinema, de la radio y de la televisión. Y ella lo hizo de modo amplio y variado, enriqueciendo las narrativas de lo real desarrolladas por los más diversos museos.

La retorica de la conectividad y el debate sobre "el Museo del Siglo 21"

La Museologia contemporánea está impregnada por una retorica recurrente sobre la conectividad, que se hace presente bajo la forma de discursos reiterativos sobre la conexión, las redes y la necesidad de "modernización" de los museos por adhesión a las nuevas tecnologías. Dicha retorica se irradia desde la Academia y contamina a los museos, muchos de los cuales se sienten prácticamente compelidos a adoptar dispositivos y procedimientos glorificados como 'actuales' en el escenario de las practicas culturales.

Considerando las reflexiones aquí presentadas, seria prudente relativizar el uso de las TICs en el universo de los museos y de la Museologia, examinando con mucho criterio donde, cuando y como se hará dicha incorporación. Es bien verdad que de manera general las TICs representan un enorme gaño para las sociedades contemporáneas, y su presencia es indiscutible en todos los aspectos de nuestras vidas. Sin embargo, se debe acordar que no todo lo que se realiza en las redes deberá necesariamente ser incorporado al ámbito museal.

De esta forma, la primera cuestión a tener en cuenta es la identificación de las dimensiones y perspectivas de incorporación y uso de las TICs. En qué funciones serán ellas obligatorias? En qué funciones serán necesarias? En qué funciones su uso será adecuado y/o recomendado? Más aún – hasta qué punto el debate sobre el Museo del Siglo 21 deberá fundamentarse en los flujos y practicas de las nuevas tecnologías? Serán ellas absolutas para el alcance de la conectividad?

Estudios recientes sobre la transdisciplinariedad y la convergencia de saberes (teóricos y empíricos) revelan la riqueza de los abordajes

[20] "El cinema es una caja negra, cuya verdad original consiste en capturar la vida exterior en una 'cámara cámara obscura' mecanizada, sea por computador o por medio de un dispositivo de captura del movimiento (*motion capture*), para transformarla en imágenes proyectadas en una 'sala obscura'. El museo, a su vez, pensado a partir de la experiencia de la exposición, es (...) un cubo blanco con paredes iluminadas, sobre las cuales o frente a las cuales el objeto de arte, originado de una subjetividad, se proyecta hacia el exterior" (Bullot et al., 2011).

complejos entre los distintos campos disciplinarios. Es de los abordajes complejos que se viene fertilizando la Museología, ya que ellos son necesarios para que se pueda, hoy, comprender los museos instituidos en su función de *gateways*, portales informacionales que actúen como instancias de mediación entre la 'grande nube' y los grupos sociales, en la cotidianeidad. En ese constructo, la memoria reside simultáneamente en el proceso relacional y en la información generada por (o generadora de) el proceso; y el profesional de museos puede actuar como *gatekeeper* [21] - aquél que hace la síntesis contemporánea entre Información y Comunicación (Scheiner, 2015).

Esta es la relación que los museos del siglo 21 pueden establecer con los nuevos saberes y quehaceres, incluyendo los que son generados y atravesados por las nuevas tecnologías. Viana (2016, p. 2) comenta que el individuo globalizado se proyecta en el mundo virtual y en él establece "un protocolo relacional con las redes híbridas; él está aquí y en cualquier lugar, basta conectarse. (…) un acto individual, pero intrínsecamente establecido en el substrato del cuerpo colectivo". El cuerpo humano se despliega en nuevos "espacios – camadas – dimensiones". Se vierte hacia el exterior y reverte la exterioridad técnica o la alteridad biológica en subjetividad virtual" (Viana, 2016), expandiéndose en "brazos virtuales" o biónicos, que tienen el don de prolongar el individuo en todas las esferas sociales, incluyendo las redes.

Museos atraviesan hoy procesos complejos de re-significación, visando adecuarse a los modos de ser del individuo contemporáneo – él mismo en la búsqueda, en el espacio real y virtual, de su medida de significación. La Museología propone un dialogo directo con este individuo, seduciéndolo por medio de un conjunto de conexiones y articulaciones que incluyen informaciones, objetos musealizados, situaciones vivenciadas y otras experiencias. Sin embargo, esta puede ser una relación efémera, ya que las relaciones entre individualización e inserción en las redes constituyen un proceso desafiador, que se alimenta de movimientos contradictorios, de fragmentación y de rupturas, como ya había apuntado Castells. Todo ello presenta reflejos directos en el campo de la Museología y en los modos y formas bajo los cuales los museos desarrollan y comunican sus mensajes (Viana, 2016, p. 3-4).

Viana indica, sin embargo, que el mismo Castells percibe los **museos como agentes de conectividad**, como "protocolos de comunicación entere distintas identidades", con potencial para tornarse "conectores de distintas temporalidades, traduciéndolas hacia una sincronía común" (Castells, 2001, p. 12. Apud Viana, 2016, p. 5). Y comenta:

---

[21] Concepto estructurado por Kurt Lewin, psicólogo alemán, en estudios llevados a cabo en 1947, a cerca de las dinámicas de conectividad entre grupos sociales. A ese respecto, ver Viana, Karina Muniz. *El fenómeno gatekeeper* – Museología, compartimiento y conectividad híbrida en la sociedad global (*O fenômeno gatekeeper – Museologia, compartilhamento e conectividade hibrida na sociedade global*). Disertación de Master. PPG-PMUS, 2016. Agraciada con el Premio Nacional de Disertación - ANCIB, 2017.

Sabemos, por la producción del campo de la Museología, que museos siempre han sido conectores sociales; pero es en la era de la información que dicha relación se ha desarrollado más plenamente. El discurso de la Museología sobre su inserción en la red, la autopercepción del campo como flujo y su relación con la interconectividad son una instancia de discurso que se inicia en mediados de los años 1980 – oficializado, en el ICOM, en la Conferencia General de Museos de 1989, realizada en La Haya, Holanda, con el tema "Museos para el mundo del Mañana".

A partir de la Conferencia General de 1989 el debate alrededor del Museo del Siglo 21 gana espacio y relieve en el ámbito de la producción teórico/practica del campo museal. Y se viene traduciendo, a lo largo de las tres ultimas décadas, en dos vertientes principales: la primera, ligada a las funciones básicas de Documentación y Conservación; y la segunda, vinculada a las practicas de la Comunicación y de la Educación.

Museos conectados por la Información

En 2016, Lima, Santos y Segundo indicaron la creciente impregnación de museos y otras agencias volcadas hacia el patrimonio por aparatos tecnológicos y ambientes digitales de información, que ponen a disposición vía Web, "de forma digital, una exponencial cantidad de recursos informacionales, en los más variados tipos de fuentes" (Lima et al., 2016, p. 52). Dichos aparatos y recursos han obligado los museos a adecuar sus metodologías y técnicas de producción, gerenciamiento y recuperación de la información, aunando "estructuras estandarizadas del contenido informacional" (Ibíd.) representado por el conjunto de atributos de sus colecciones; ello les ha permitido intercambiar programas y resultados. Padrones de metadatos [22] pasaron a ser utilizados en la descripción de objetos, especialmente aquellos con imágenes y textos digitales, estáticos o en movimiento – para efecto de registro, clasificación, catalogación e inventarios. La documentación en museos se vale de esos recursos desde por lo menos la década de 1990, siendo los métodos y procedimientos reactualizados a la medida en que se desarrollan nuevas tecnologías. De acuerdo con Yassuda (2009, p. 36. Apud Lima et al, 2016,

[22] Según la NISO (*National Information Standards Organization*), metadatos son información estructurada que describe, explica, localiza o posibilita la fácil recuperación, uso o gerenciamiento de un recurso informacional. El término *metadatos* frecuentemente designa datos sobre datos, o información sobre información. NISO, *Understanding Metadata*, 2004. Ya para Alves (2010, p. 47), metadatos son atributos que representan una entidad (objeto del mundo real) en un sistema de información (...) con el intuito de identificar de forma única una entidad (recurso informacional) para posterior recuperación. Padrones de metadatos (*standard Metadata*) son "los padrones emitidos por agencias de normas y otras organizaciones", algunas de ellas directamente relacionadas al trabajo en museos, como la CDWA (*Categories for the Description of Works of Art*); el CIMI (*Computer Interchange of museum information*) - que desarrolla la MIDIIS (*Museum Initiative for Digital Information Interchange Standards*), sistema que crea metadatos para promover la interoperabilidad y el intercambio de informaciones entre museos; y la VRA Core (*The Visual Ressources Association*). Apud Lima et al, 2016. P. 51-57.

p. 56) “la tendencia a la interoperabilidad de información es creciente y se muestra como un gran desafío para los museos de la contemporaneidad”.

Más reciente es el **uso de padrones de metadatos en la creación y actualización de lenguajes comunicacionales para museos** – especialmente en la presentación, para el publico, de contenidos digitales. Entre las experiencias en curso se incluyen las redes CHIN (*Canadian Heritage Information Network*)[23] e Europeana[24], esta ultima una biblioteca virtual sobre el patrimonio cultural europeo, que integra millones de registros digitales de dominio publico, disponibles en las redes[25]. Uno de sus segmentos, *Europeana Collections*, cuenta hoy con datos digitales sobre más de 58 millones de objetos existentes en los acervos europeos[26].

El uso de normas consolidadas y padrones de metadatos permite compartir información en el ámbito interno de los museos, facilitando el gerenciamiento de las operaciones relativas a sus funciones primordiales (investigación, documentación, conservación, comunicación); torna asimismo más fácil la interconexión entre museos, y entre estos y otras agencias de los campo patrimonial, científico y cultural.

Cabe mencionar la importancia, para la Museología, de la ISO 21127-2014, una ontología informacional para el campo del patrimonio configurada por series de conceptos y definiciones, con 86 clases y 137 propiedades únicas, y que establece parámetros de intercambio de información entre instituciones de carácter patrimonial –o especialmente museos, bibliotecas y archivos[27]. Engloba una amplia e inclusiva definición de principios generales asimismo como un conjunto de parámetros operacionales, definidos con referencia a un conjunto de padrones y de practicas específicos de la documentación en museos – visando la

---

[23] Ver Lima et al (2016, p. 57).

[24] Creada en 2005, Europeana tiene su sed en la *Koninklijke Bibliotheek*, de Holanda, y se desarrolla en cooperación con las principales asociaciones de bibliotecas, archivos, museos, archivos audiovisuales e instituciones culturales del continente europeo. El prototipo contiene millones de artículos digitales de dominio público. Su misión así se especifica: “Transformamos el mundo con la cultura! Deseamos construir sobre el rico patrimonio europeo y tornarlo más fácil de ser usado por las personas, sea para el trabajo, para aprender o apenas para diversión” (*We transform the world with culture! We want to build on Europe’s rich heritage and make it easier for people to use, whether for work, for learning or just for fun*). In: https://www.europeana.eu/portal/en. Acceso en 15.09.2018.

[25] La red utiliza un modelo teórico (*Europeana Data Model* - EDM) que permite una presentación múltiple de datos, según las prácticas de los distintos dominios que para ella contribuyen. Son metadatos comunes a todas las comunidades de proveedores; y el sistema permite mapear los distintos conjuntos, dándoles uniformidad de representación (ISAAC, 2012, apud Lima et al, 2016, p. 57).

[26] *Europeana Collections explores 58,246,046 artworks, artefacts, books, films and music from European museums, galleries, libraries and archives*. In: https://www.europeana.eu/portal/en. Acceso en 15.09.2018.

[27] La ISO 21127 es producto de más de una década de desarrollo de parámetros para documentación en museos, trabajados por el CIDOC – ICOM. El estudio, iniciado en 1996 por un GT específico del CIDOC, configuró las bases de la ISO 2117, cuya primera versión, apenas dedicada a los museos, fue publicada en 2006. Posteriormente, recibió insumos de especialistas de otras agencias culturales, para atender a los requisitos de esas instituciones. In: https://www.iso.org/obp/ui/#iso:std:iso:21127:ed-2:v1:en. Acceso en 15.09.2018.

integración y el intercambio de documentación científica[28] heterogénea, relativa a colecciones de todos los tipos y categorías, pertenecientes a museos e instituciones afines[29]. La documentación de esas colecciones deberá incluir la descripción detallada de elementos individuales, conjuntos de elementos y colecciones como un todo, y alagarse hacia la información contextual sobre los mismos (contexto histórico, geográfico y teórico, que asigna, a las colecciones de museos, grande parte de su significado y valor cultural). Deberá asimismo permitir el intercambio de informaciones relevantes con bibliotecas y archivos, armonizándose con sus modelos y padrones informacionales. Los datos relativos a la administración y gestión de instituciones culturales (datos sobre personal, contabilidad y estadísticas de visitación) no se incluyen en esta ISO: su ámbito práctico de cobertura es indicar padrones de referencia para la documentación en museos, sin pierdas semánticas – con vistas a su desarrollo.

El uso de las TICs como instancia articuladora de información constituye, así, como se puede ver, una poderosa y positiva forma de conectar museos en la contemporaneidad; y de posibilitar la articulación entre museos y las instancias articuladoras de cultura y del patrimonio, en ámbito global. Más aún, se despliega hacia los usuarios de las redes, ofreciendo posibilidades, impensables hasta el presente, de compartir datos sobre el patrimonio musealizado.

Sin embargo, nada de ello constituye una "revolución": Sodré (2002) comenta que la idea de revolución ha siempre implicado el inesperado del acontecimiento, el transe de una ruptura; y que "las transformaciones tecnológicas de la información se muestran francamente conservadoras de las viejas estructuras de poder, aunque puedan aquí y allí agilizar lo que, dentro de parámetros liberales, se llamaría 'democratización'" (Sodré, 2002, p. 12-13). Se trataría pues de una "mutación tecnológica", como tantas otras ya ocurridas a lo largo del trayecto civilizatorio. Lo que sí hay, es un nuevo grado de maturación tecnológica del avanzo científico, generador y multiplicador de procesos híbridos de trabajo y de nuevas formaciones discursivas, que han dado origen a la hipermedia – permitiendo estocar grandes volúmenes de datos y su rápida transmisión. La singularidad, o diferencial del tiempo presenta seria, pues, la velocidad y fluidez de las conexiones, que engendran nuevas relaciones de poder y nuevos modos de percibir, pensar y contabilizar lo Real (Sodré, 2002, p. 14-16).

En ese contexto, el análisis de las transformaciones del campo comunicacional se revela útil para ayudar a comprender las diferencias de

[28] El termino "documentación científica" remite a la necesidad de que la información constante de esa ISO tenga profundidad y calidad descriptivas suficientes para ser objeto de investigación académica, con el nivel de detalle y precisión esperados por los profesionales de museos e investigadores del campo. In Op. Cit. Acceso en 15.09.2018.
[29] La definición de "colección de museo" utilizada en esta ISO remite a todo tipo de material colectado y presentado en museos, conforme definido por el ICOM. Incluye colecciones, sitios y monumentos relacionados a los campos de la historia, de la etnografía, de la arqueología, de las bellas artes y de las artes aplicadas, de la historia natural, asimismo como de la historia de la ciencia y de la tecnología. In Op. Cit. Acceso en 15.09.2018.

aprehensión de lo real: si en la modernidad el sistema de representación se fundaba en la palabra y en el concepto, con el advenimiento de las tecnologías del sonido y de la imagen "el receptor pasó a acoger el mundo en su flujo (…) hechos y cosas re-presentados a partir de la simulación de un tiempo 'vivo' o 'real' (Sodré, 2002, p. 17). En el paradigma análogo-digital de comunicación, instaurado por el advenimiento del computador, lo que predomina es la convergencia digital. Y es en ese "espacio *simulativo* o *tele-real* de la hipermedia" (Sodré, 2002, p. 19) que se articulan los nuevos sujetos sociales.

Museos híper conectados: Comunicación

La idea de Museo como instancia relacional, esencialmente fundada en el acto de comunicación, gana espacio desde hacen cuatro décadas en el ámbito de la Museología[30]. Esta podría ser, en nuestra opinión, la idea de **Museo del Siglo 21: un fenómeno sociocultural cuya esencia misma** (cuyo Ser, si se utiliza el término filosófico) es la relación. Para los que defienden ese constructo, Museo ***es*** comunicación: fluido, siempre en proceso, causa y consecuencia de movimientos conectivos entre lo Humano y los distintos planes de lo Real.

Hablar de museos interconectados podría ser así una redundancia, ya que el hecho museal es, en si mismo, un hecho comunicacional – donde no hay comunicación, no hay Museo. Sin embargo, se debe acordar que la internet, ese nuevo *médium*[31] engendrado por el advenimiento del computador y de las redes digitales, es lo que define las relaciones que alimentan, hoy, los museos. Hagamos, pues, un breve ejercicio de pensar dicha instancia comunicacional (por lo tanto, conectiva) a la luz de las nuevas tecnologías, buscando identificar ***en qué*** ellas pueden facilitar, ampliar o innovar los procesos comunicativos en el ámbito museal.

Aquellos que estudian el campo de la comunicación conocen bien el impacto de las TICs en la generación de universos imaginarios (virtuales), potencializados por la simulación de lo real en medio digital. Las medias operan hoy en convergencia, articulando mensajes y contenidos en flujo continuado, en un proceso inédito de reflejo por irradiación, en el que la forma prevalece sobre los contenidos semánticos[32]. Ese ambiente de permanente conectividad y de prevalencia de las tecno-interacciones instaura nuevas formas de sociabilidad, casi generando "un nuevo '*bios*' (…) o cuarto ámbito existencial" (Sodré, 2010, p. 25), atravesado por las medias y sus creaturas: las novísimas tecnologías de la imagen, que transforman a todos en actores y todo en espectáculo. Una de las tareas

[30] El Museo ya venia siendo considerado como sistema comunicacional desde los anos 1970, por teóricos como Cameron (1971) y Jelinek (1975) - que inclusive defendían la relaciones creativas de los museos con sus públicos. Ver ICOM. *Museum International*, No. 261-264. *Key ideas in museums and heritage* (1949-2004). Apud Viana, 2016.
[31] Sodré (2002, p. 20) comenta que *médium* no es el dispositivo técnico, sino el flujo informacional a él conectado: *médium* seria pues la internet, no la computadora.
[32] Ver Sodré, 2002, p. 23.

que nos caben hoy es comprender como ese nuevo modo de ser se alarga hacia los museos.

Más que interconectados, **los museos están hoy híper-conectados**, cautivos de ese proceso de permanente engendramiento – identificación – control – transformación, donde cada individuo se puede volver al mismo tiempo "imagen y *médium*" (Sodré, 2010, p. 37): sujeto evanescente en escenarios evanescentes, el individuo desea ser el señor de ese medio digital, donde puede reinventarse a cada instante y al mismo tiempo generar modelos fantasiosos de real. Aquí, lo que importa no es la materia, sino la imagen; no es la presencia, sino la sensación de presencia que adviene de la proyección imaginaria, "experimentable por más de una persona y tornada posible por una técnica" (Ibíd., p. 121).

La incorporación de las TICs a los museos viene provocando **cambios significativos en los lenguajes de la exposición**, con la participación creciente de dispositivos tecnológicos de multimedia y de animación, que se entrecruzan a los lenguajes consagrados para develar nuevas perspectivas de afección de la mente y de los sentidos. En su casi totalidad, dichos dispositivos se articulan alrededor de aparatos imagéticos digitales, con el objetivo de ampliar exponencialmente el grado de inmersión del visitante en el espacio expositivo. Todo puede ser creado, o replicado: "ambientes, objetos y personajes son creados en espacios desmaterializados, gañan cuerpo y alma en la tela mágica del nuevo espacio virtual" (Scheiner, 1998, p. 101). Operados por *smartphones* y *tablets*, dichos efectos toman forma y ganan 'realidad' en la palma de la mano: es como si museos y exposiciones hubieran adquirido portabilidad.

Nada más adecuado al modo de ser del individuo globalizado, que a través de las nuevas medias "percibe la potencia de reverberación de su reproductibilidad virtual – proyección continuada y no-linear de su imagen y semejanza – faces del inconsciente (Viana, 2016, p. 19). Como ya hemos dicho antes (Scheiner, 2009, p. 18), este mundo virtual destilado por la comunicación viene permitiendo la emergencia de un espacio dinámico de subjetividad colectiva, y engendra un nuevo dispositivo colectivo de subjetivación, que implica nuevas relaciones sensibles, cognitivas y afectivas con lo Real. Más allá de las redes, se instaura "la nueva ágora de la sociedad global: yo soy todos, ahora. Y estoy en cualquier lugar, basta compartirme" (Viana, 2016, p. 19).

Pensar el Museo como un "complejo de protocolos de comunicación entre distintas identidades es asumir la Museología en su forma híbrida, capaz de interactuar con y mimetizarse a los más distintos procesos comunicacionales", dice Viana (Óp. Cit.). Los museos hacen uso del ambiente virtual como una grande malla de posibilidades – y se presentan como recortes de lo posible, de los cuales cada individuo se puede apropiar, en sucesivos movimientos de conexión.

En ese contexto de mutaciones tecnológicas, nuevas experiencias seducen al visitante: *QRCodes* [33] amplían exponencialmente las posibilidades informativas sobre cada objeto/conjunto expuesto; dispositivos de realidad virtual proyectan el individuo 'hacia adentro' de escenarios históricos o de obras de arte; aparatos de realidad aumentada (RA) accionados por medio de *tablets* o de *smartphones* capturan escenarios, recortes de lo real externos a los museos y los agregan a las exposiciones, en un incesante flujo de combinaciones y superposiciones visuales, en tiempo real[34]; o permiten a fusión creativa entre lo que los museos presentan y escenarios/imágenes engendrados por el visitante. En el sitio '*Wired*', Mae Jamieson, la primera mujer astronauta a viajar al espacio, afirma: "Para los museos, la nueva frontera es la Realidad Aumentada"[35].

Empoderado por dichos dispositivos, el visitante puede re-articular los contenidos de la exposición y darles nueva autonomía – alterando, recreando, transformando y compartiendo en las redes sociales los elementos informacionales reunidos y trabajados por los profesionales de museos. Es un 'habla' "virtualmente compartida y replicada a cada clic" (Viana, 2016, p. 55). Museos y exposiciones se rinden, así, al compartimiento social: cada visitante puede volverse un multiplicador.

Museos incorporan cada vez más esos dispositivos como recursos complementarios de la exposición – o como tema, buscando seducir el visitante para esa nueva instancia de lo "maravilloso", en un movimiento que Muniz Sodré denominó 'tecno-narcisismo'-

> *una apropiación mediática del narcisismo (...) donde procesos como memoria, pensamiento y actitud dejan de ser interpretados como interiores al individuo para pasar a la condición de constituyentes de estrategias sociales de discursividad y negociación simbólica (Sodré, 2002, p. 158).*

---

[33] QR - *Quick Response Code* (Código de respuesta rápida) es un código que puede ser fácilmente escaneado por un *smartphone* y que permite obtener, por medio de un aplicativo de lectura, informaciones sobre objetos existentes en la Red. Puede ser adaptado a museos, complementando datos sobre objetos en exposición. Apud Viana, 2016, p. 56.

[34] El *Project Tango*, desarrollado por Google en 2014 con la propuesta de mapear el mundo en 3D, por medio de visión computacional y sensores instalados en *smartphones*, fue encerrado en 1er de marzo de 2018, substituido por el *ARCore,* que permite experiencias de realidad mixta sin la necesidad de sensores específicos - como el *ARKit,* da Apple. Con o *ArCore*, cualquier individuo puede crear aplicativos de realidad aumentada en el *Android*, sobreponiendo los universos físico y digital. Google así lo presenta: Construya el Futuro. In: https://tecnoblog.net/230151/google-tango-rip/; https://developers.google.com/ar/. Acceso en 17.09.2018.

[35] Jamieson se refiere a una exposición organizada en el *Air and Space Museum* de la *Smithsonian Institution*, Washington, DC – donde aparece de forma holográfica, guiando el visitante e relatando su experiencia en el espacio. El articulo comenta que exposiciones interactivas como esta se está volviendo comunes, a la medida en que los costos de instalación de aparatos de realidad aumentada se hacen más accesibles a los museos. In: https://www.wired.com/story/museums-augmented-reality-next-frontier/ Acceso en 21.09.2018.

En ese contexto, la idea de conexión aparece como "un tipo particular de entidad volcada hacia el ser técnicamente relacional, hacia el individuo concebido como un lugar de intersección en las conexiones que constituyen las redes sociales" (Sodré, 2002, loc. Cit.) – o sea, alguien fuera de uno mismo.

Entre los ejemplos recientes podemos citar el laboratorio Wonderlab[36], desarrollado en 2017 por el Museo Nacional de la Ciencia y de las Medias (*National Science and Media Museum*) en Bradford, Inglaterra. El museo – del modelo tradicional exploratorio – invita el visitante a pensar como un científico y alimentar su curiosidad en una experiencia donde visión y audición son apenas el comienzo:

> *toque, experimente y haga fotos de su experiencia mientas navega a través de 20 exposiciones alucinantes. Oiga el eco de su voz en un tubo de 15 metros, piérdase en espejos, haga arte usando luz e viaje a través de un túnel de laser.*

El museo promete experiencias extraordinarias, que podrán mudar la forma como el visitante ve al mundo, en una agradable aventura. Es una invitación explicita a la inmersión, "en una experiencia como ninguna otra" [37]. En el caso brasileño podemos citar el Museo del Mañana (*Museu do Amanhã*), que en su sitio hace apelaciones similares, por medio de un discurso de seducción:

> *El Museo del Mañana es un museo de ciencias diferente. Un ambiente de ideas, exploraciones y preguntas sobre la época de los grandes cambios en que vivimos y los distintos caminos que se abren hacia el futuro[38].*

---

[36] Término que podría ser traducido por "laboratorio fantástico", o "laboratorio de lo maravilloso".

[37] El museo tiene una larga trayectoria en el trabajo con las medias: abierto en 1983 como Museo Nacional de Fotografía, Filme y TV, acogió el 1er. Laboratorio de IMAX da Inglaterra; en 1986, para conmemorar los 50 años de la industria de la televisión, creó galerías temáticas que incluían un estudio interactivo de TV. En 1989, a los 150 anos de la fotografía, creó una galería con la historia de la fotografía popular e instaló el 1er. estudio de transmisión al vivo en un museo. En 1993 inauguró el 1er. Cinerama de Inglaterra, y en 2003 creó un estudio trimedia de BBC. En 2007, instaló, en las galerías, tecnología web e digital. En 2009, fue designado por la UNESCO como la 1ª. Ciudad del Cine; en 2010, creó un *games lounge*. En 2011, implantó la *Life Online* – 1ª. galería en el mundo a explorar el impacto de la internet. En 2017 el museo se reinventó como *National Science and Media Museum* y creó el *Wonderlab*. In: https://www.scienceandmediamuseum.org.uk/. Acceso en 17.09.2018. Se informa que en los Estados Unidos hay otro museo con el mismo nombre y propuesta similar: *The WonderLab Museum of Science, Health and Technology*.

[38] El Museo del Mañana (Museu do Amanhã) fue concebido y desarrollado por la Alcaldía de Río de Janeiro y por un 'pool' de instituciones del campo empresarial y cultural, a través de un Instituto de Desarrollo y Gestión (IDG), creado para tal fin. Sobre el museo, sus organizadores declaran que: "...examina el pasado, presenta tendencias del presente y explora escenarios posibles para los próximos 50 años a partir de las perspectivas de la sustentabilidad y de la convivencia. Se estimula el visitante a reflexionar sobre la era del Antropoceno – la era geológica en la que vivimos hoy, el momento en que el hombre se volvió una fuerza planetaria con impacto capaz de alterar el clima, degradar biomas e interferir en ecosistemas; y a percibirse como parte de la acción y de la transformación".

La propuesta de esos museos es de grandes novedades; sin embargo, la idea que la fundamenta no deja de ser, de cierto modo, la misma que ha fundamentado en la Modernidad los museos dichos 'enciclopédicos': el "museo de todas las cosas del mundo". Apenas ahora, en lugar de todos los objetos, tenemos todas las tendencias sobre los saberes nuevos y los ya consagrados. Es la nova faz de la Enciclopedia, el nuevo *thesaurus mundi* – la colección inmaterial. Dichos museos podría ser llamados **Museos 4.0 – prótesis híper-conectadas de la cultura universal**.

Hay que puntuar aquí que dichos recursos y dispositivos son usados en su casi totalidad por museos tradicionales, lo que verdaderamente puede contribuir para que la experiencia vivenciada en los espacios expositivos gane nuevas e inusitadas dimensiones, aumentando el grado de comprensión de contenidos por parte del visitante; y contribuyendo efectivamente para popularizar esos museos, especialmente entre los segmentos más jóvenes. Posibilita, aun, que el contenido de las exposiciones se irradie extra muros, más allá de los núcleos urbanos, donde se localiza la mayor parte de los museos tradicionales; y hacia todos los segmentos de la sociedad. Ese desplazamiento provoca una resonancia cultural nunca antes experimentada – y repercute, en el ámbito social, bajo la forma de mayor adherencia a las cuestiones ligadas a la memoria y al patrimonio en general, y a los museos en particular.

Por otro lado, los *posts* espontáneos están exentos de cualquier control de contenido, lo que torna dichas practicas pasibles de distorsiones éticas y de la información. De cierta forma, concurren con los objetos expuestos, muchas veces disminuyendo su importancia como evidencia de lo real. Otro problema dice respecto a los limites de inserción de esas practicas en algunos segmentos sociales: grupos de baja renta (que no tienen acceso a los museos, ni a los aparatos que permiten dichas conexiones); ancianos (que no dominan los aparatos digitales); niños aun no alfabetizados; individuos con problemas físicos y/o mentales; habitantes de países que promueven la censura de la información. Esos son aspectos aun a ser mejor analizados por el campo de la Museologia.

Se coloca así la cuestión: museos están híper-conectados… a qué y a quién? Es preciso investigar con mas apuro cómo se da esa conexión, desde el punto de vista de la formación del individuo: la híper-conexión, siempre mediada por la técnica, permitirá una apropiación plena del Museo?

Museos 4.0? Consideraciones

En el Libro IX de *Metafísica*, Aristóteles apunta las diferencias entre acto y potencia, afirmando que lo que está en acto existe concretamente

---

El Museo explora tendencias para las próximas cinco décadas: cambios climáticos; alteración de la biodiversidad; crecimiento de la población y de la longevidad; mayor integración y diferenciación de culturas; avanzo de la tecnología; y expansión del conocimiento. In: https://museudoamanha.org.br/pt-br/sobre-o-museu . Acceso en 19.09.2018.

(existe en acto), posee existencia en lo Real; y lo que está en potencia tiene la capacidad de realizar su existencia, aunque no necesariamente. El ser puede, pues, existir de tres modos: en acto, pero no en potencia; en acto y en potencia; y en potencia, aunque no en acto. Entre las implicaciones de esos distintos modos de ser, tenemos que: 1. Al existir en acto, pero no en potencia, [el ser] existe necesariamente, pero no puede ser distinto de lo que es; 2. Al existir en acto y en potencia, existe necesariamente pero puede tornarse otra cosa en relación a lo que actualmente es; 3. Al existir como potencia, pero no en acto, el ser existe como posibilidad y pues, no existe de modo necesario[39] (Aristóteles, Apud Vaz, 2012).

Ora bien, al examinar críticamente las relaciones entre los museos, las TICs y las nuevas individualidades, seria preciso identificar en ese caso qué es *la substancia* (esencia misma del Museo) y qué es *accidente* (atributos que el Museo puede o no tener, dependiendo de las circunstancias) – y cómo dichas calidades se impregnan de la relación entre acto y potencia. Una mirada superficial sobre esa cuestión nos lleva a imaginar que las TICs, pensadas hasta hace poco tiempo como potencia, pueden ahora ser percibidas en acto, o sea, generadoras de nuevos atributos, que se agregan a la esencia del Museo.

Este modo de ver la cuestión llevaría a creer que el Museo (materia) podría en fin revelarse en la plenitud de su esencia, al incorporar entre sus atributos una nueva substancia: las experimentaciones transformadoras. Y el individuo común (el no-especialista) seria el móvil de esas transformaciones. El Museo podría así presentarse a la sociedad humana en su faz más plena, incorporando finalmente las propuestas de una Museología Teórica (Museo como potencia, como posibilidad, como devenir) a una Museología de la Acción (Museo en acto – actuar sobre lo Real). Revelado simultáneamente en acto y en potencia, el Museo se mostraría en fin como un Ente integral: él existe, mas por el movimiento de las TICs se transforma continuadamente, reactualizándose en acto, de manera plural.

Esta podría ser una seductora posibilidad, se ya no creyéramos que la materia del Museo va mucho más allá de cualquier substancia: es inmaterial. **El Museo como lo vemos es en su misma esencia un evento, un acontecimiento que se da a conocer (al Humano) por la Relación**. Prescinde, pues de los artificios y de las prótesis tecnológicas: su potencia se revela siempre, continuadamente, en acto, en el momento de la relación – es, pues, esencialmente abierta a la transformación. Como decirlo de modo mas simple? Pues, acordando que el fenómeno Museo, espontaneo, libre y plural en su esencia, se hace presente al Humano desde siempre, mostrando su potencia. Cabrá a cada uno de nosotros actuar sobre dicha potencia – realizando la transformación, ayudados o no por los artificios y seducciones de lo “maravilloso”.

[39] La existencia en acto es considerada determinada (...) y la existencia en potencia es tenida como indeterminada, puesto que el pasaje de potencia al ato puede o no ocurrir (Vaz, 2012.)

El Museo como acontecimiento vincula su potencia a la irrupción de lo nuevo: “ya no es necesario que acontezca en cuanto forma dada, representación en el tiempo o presencia materializada en el espacio” (Scheiner, 1998, p. 144). Puede ser simultáneamente Uno (el que adviene) y Muchos (cómo y dónde adviene), revelarse bajo distintas formas, en muchos tiempos y espacios – hasta mismo en tiempo real. Como un fractal, puede ser infinitamente desplegado, “cada ‘pliegue’ conteniendo las mismas características del modelo original, cada imagen multiplicándose para siempre en un espacio virtual – como en un juego de espejos” (Scheiner, 1998, p. 144). Vemos que el Museo, así percibido, puede desvincularse de la cadena relacional de los sistemas de cognición (conocer, comunicar, hacer sentido) abriéndose para una nueva cadena relacional que implica simular, producir simulacros y también seducir (Ibíd.).

Puede, asimismo, elegir abrirse hacia las puertas del afecto, acogiendo los movimientos de la cognición y de la seducción para que se articulen más allá de la tecno-sociabilidad, hacia la verdadera faz de la conectividad: la conexión del espíritu. Instancia de presencia de los nuevos modos bajo los cuales el hombre ve el mundo, el Museo puede hoy ser percibido en el ámbito de un proceso contemporánea de Verdad, mas allá de las opiniones y de los saberes instituidos,

> *abriendo camino para una ética que no vise apenas ‘tornar o mundo bueno’, sino tornarlo posible para que en él el nuevo Humano, inmerso en sus virtualidades, paradojas y contradicciones, encuentre su lugar (Scheiner, 1998, p. 144).*

En este constructo, no existiría un “Nuevo Museo”, pues él es nuevo a cada instante, siempre en movimiento, siempre en transformación, mediado por el Afecto - la afección de la mente y de los sentidos, su verdadera ‘*anima*’.

Rio de Janeiro, septiembre de 2018

Referências

Bakewell, Frederick C. (s/d). *Great Facts: A Popular History and Description of the Most Remarkable Inventions During the Present Century*. iBooks. Disponível em: https://itunes.apple.com/WebObjects/MZStore.woa/wa/viewBook?id=089CECE1E3ED742698D8531141354716. Acesso em 23.07.2018

Bullot, Érik, Dalle Vacche, Angela, Michaud, Philippe-Alain, Laurencin, Hervé Joubert. 2011. Cinéma et musée: nouvelles temporalités. *Perspective. Actualités en Histoire de l’Art.* [En ligne], 1 | 2011, mis en ligne le 12.08.2013. Disponível em: http://journals.openedition.org/perspective/1021. Acesso em 17.09.2018.

Castells, Manuel. *A Sociedade em Rede.* (1999). Vol. 1. *A Era da Informação: economia, sociedade e cultura*. Trad. Roneide Venancio Majer. SP, Paz e Terra. 3ª. Edição.

Durozoi, G., Urozoi, G., & Roussel, A. (1993). *Dicionário de Filosofia.* Tradução de Marina Appenzeller. Campinas, SP: Papirus. Disponível em: https://sites.google.com/view/ sbgdicionariodefilosofia/ pot%C3%AAncia. Acesso em 16.09.2018

Gritti, Jules. (1966). La télévision en regard du cinéma. In: *Communications,* 7. P. 27-39. Radio-télévision: réflexions et recherches. Disponível em: https://www.persee.fr/docAsPDF/comm_0588-8018_1966_num_7_1_1092.pdf. Acesso em 16.09.2018.

Grupa, O. K. (2013). Proposal for a Museum: El Lissitzky's Kabinett der Abstrakten. *Open Space.* SFMOMA, January 12, 2013. Disponível em: https://openspace.sfmoma.org/2013/01/proposal-for-a-museum-el-lissitzky/ Acesso em 15.09.2018.

INTERNATIONAL COUNCIL OF MUSEUMS – ICOM (Ed.). Strategic Plan 2016-2022. Independence | Integrity | Professionalism. Disponível em: http://www.icom.org. Acesso em 25.08.2018.

Kamcke, Claudia, & Hutterer, Rainer. (2015). *History of Dioramas.* Disponível em: http://www.thegundgallery.org/wp-content/uploads/2016/01/HIstory-of-Dioramas.pdf. Acesso em 24.08.2018.

Lima, Fábio Rogério Batista, Santos, Plácida Leopoldina V.A.C. & Segundo, José Eduardo Santarém. (2016). Padrão de metadados no domínio museológico. *Perspectivas em Ciência da Informação,* v. 21, n.3, p.50-69.

Marçal, Alessandra de Oliveira. (2018). *A realidade aumentada como ferramenta de mediação: análise crítica de sua aplicação no Museu Histórico Nacional*. Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. RJ: Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientador Teresa Scheiner.

Schärer, Martin. (1991). The Role of the Object. Theoretical approach and a practical example. *Icofom Study Series*, 19, p. 99-107.

Scheiner, Tereza C. (1998). *Apolo e Dioniso no Templo das Musas. Museu: gênese, ideia e representações na cultura ocidental.* Dissertação. Mestrado em Comunicação e Cultura. RJ: ECO/UFRJ. Orientador Paulo Vaz.

_____. (2003). Comunicação, Educação, Exposição: novos saberes, novos sentidos. *Semiosfera*, ano 3, n° 4-5, p. 1-8.

_____ . (2007). Musée et Muséologie – définitions en cours. Mairesse, F., Desvallées, A. (Dir.). *Ver une redéfinition du musée?* Paris, L'Harmattan. P. 147-165.

_____. (2015). Patrimônio, Museologia e Sociedades em transformação: reflexões sobre o museu inclusivo. *ENANCIB*, 16, Pernambuco.

Sodré, Muniz. (2002). *Antropológica do Espelho: uma teoria da comunicação linear e em rede*. Petrópolis: Vozes.

Talon, Loïc & WALKER, Kevin (Ed.). (2008). *Digital technologies and the museum experience: handheld guides and other media*. UK: Altamira Press.

Vaz, Michelle. (2014). Ato e potência em Aristóteles: modos diversos de ser. *Filosofia MSN*. Disponível em: psicologiamsn.com/2014/04/ato-e-potencia-em-aristoteles-modos-diversos-de-ser.html. Acesso em 14.09.2018

Viana, Karina Muniz. (2016). *O fenômeno gatekeeper – Museologia, compartilhamento e conectividade híbrida na sociedade global.* Dissertação. Mestrado em Museologia e Patrimônio. RJ: Programa de Pós- Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS, UNIRIO/MAST. Orientador Teresa Scheiner.

Wood, R. Derek. *The Diorama in Great Britain. Introduction*. Disponível em: www.midley.co.uk. Acesso em 25.08.2018.

Interconexões, novas ou velhas tecnologias: nas encruzilhadas de Exu, caminhos possíveis entre a decolonialidade e o incêndio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro

Diogo Jorge de Melo

Doutorando do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO e professor da Universidade Federal do Pará

diogojmelo@gmail.com

Aline R.S. Guimarães

Mestranda do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio da UNIRIO

alinersguimaraes@gmail.com

Resumo

Este trabalho discute a temática do evento sobre “Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos”, com aspectos decoloniais. Nesse sentido, se aporta em dois mitos de pássaros africanos (Bennu e Sankofa) que complementam as acepções exusíacas (Exu), que se somam a uma discussão sobre o incêndio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, com intuito de problematizar o novo olhar sobre as interconexões, visto que não são apenas novas tecnologias, pois as interconexões ou as encruzilhadas de Exu são a conexão entre o mito e a tradição. É o elo que permite ressignificar, descolonizar e pensar as novas formas de Ser no mundo, por este viés, buscamos nas cinzas do incêndio, a compreensão desse trágico acontecimento com intuito de destacar as potencialidades num cenário de virtualização.

Palavras chave: Museu; Museologia; Religiões afro-brasileiras; Exu

Resumen

Este trabajo discute la temática del evento sobre "Museos y patrimonios hiperconectados: nuevos enfoques, nuevos públicos", con aspectos de descolonizacion. En este sentido, se apoya en dos mitos de pájaros africanos (Bennu y Sankofa) que complementan las acepciones exusíacas (Exu), que se suman a la discusión sobre el incendio del Museo Nacional de la Universidad Federal de Rio de Janeiro, con el propósito de problematizar "una nueva mirada sobre las interconexiones, ya que no son

sólo nuevas tecnologías, sino que las interconexiones son como las encrucijadas de Exu, una conexión entre el mito y la tradición". Siendo la interconexión la que permite resignificar, descolonizar y pensar las nuevas formas de Ser en el mundo, de este modo, buscamos en las cenizas del incendio, la comprensión de ese trágico acontecimiento con el propósito de destacar las potencialidades en un escenario de virtualización.

Palabras clave: Museo; Museología; Religiones afrobrasileñas; Exu

Abstract

This paper discusses the theme of the event on "hyperconnected Museums and heritages: new approaches, new audiences", with decolonial aspects. It is based on two myths of african birds (Bennu and Sankofa) which complement the Exu meanings (concept in portuguese - exusíaco), which are added to a discussion about the fire of the Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro, to problematize the new look about the interconnections. Since they are not only new technologies, because the interconnections or the crossroads of Exu are the connection between the myth and the tradition. This is the link that allows us to re-signify, decolonize and think about new forms of Being in the world. In this way we seek in the ashes of the fire, the understanding of this tragic event in order to highlight the potentialities in a virtualization scenario.

Keywords: Museum; Museology; Afro-Brazilian religions; Exu

Introdução

Quando pensamos em questões referentes aos “Museus e patrimônios hiperconectados: novas abordagens, novos públicos”, comumente, nos reportamos para a compreensão de novas tecnologias, principalmente com base em aportes midiáticos e da cibercultura e não nas nossas tradições étnicas. Entretanto, quando pensamos nestes fatos, partindo da ideia de interconexão, pautada na presença das nossas origens africanas, vimos que é possível nos ajudar a repensar a realidade cultural nesse contexto, especificamente no caso da reconstrução do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Com base nos estudos decoloniais, na esteira do pensar de Quijano (2005), tentamos estabelecer contrapontos epistêmicos, demonstrando que interconexões podem estar também ligadas a aspectos tradicionais de nossa cultura e que são colocados de lado, discriminados em relação a aspectos coloniais, atrelados por exemplo a uma "branquitude" e a um heteronormativismo machista.

A exaltação sígnica de Exu neste trabalho é uma demonstração de que em nossas matrizes ontológicas e epistêmicas, oriunda de saberes herdados da África Negra, existem diversos saberes que podem nos auxiliar na reestruturação de nossas concepções de mundo. Exu traz a noção de interconexão por ser o orixá responsável pelo movimento, pela transformação e transmissão de informações de qualquer natureza. Exu é

uma entidade que vive nas encruzilhadas, é o dono dos caminhos e, portanto, o responsável pelo inusitado.

Utilizando esta base teórica, concentramos o evento do incêndio no Museu Nacional (02/09/2018) como ponto reflexivo central deste trabalho, observando que o museu se destaca por suas pesquisas em História Natural e possuía um grande e valoroso acervo de Zoologia, Botânica, Geologia, Paleontologia, Arqueologia e Antropologia, além de inúmeros documentos, objetos históricos e monumentos, como o próprio palácio que o abrigava, que, em sua grande maioria, foi consumido pelo fogo.

Para pensar interconexões e seus interstícios, destacamos que a trajetória dos objetos museais acabam por construir uma formação de relações que interligam a instituição com as pessoas, que se configuram em uma única e complexa rede, que sobrepõe questões de espaço e tempo. Logo, controlá-la é um ato impossível, mas acreditamos que somos capazes de utilizá-la a nosso favor, mas, para isso, devemos tentar compreender um pouco de sua complexibilidade.

A concepção de "objeto" se caracteriza como um termo que abrange diversos componentes da rede e que se interconectam, nos pautando na questão etimológica da palavra "objeto", definida como algo que é "atirado adiante", consequentemente, portador de uma trajetória. Portanto, trazemos o questionamento de Appadurai (2008) para compreender o sentido das trajetórias dos "objetos":

> *O que acontece se deixarmos de prestar atenção apenas nos vínculos sociais que supostamente precedem ou deveriam preceder as coisas, e começarmos a observar as coisas durante os variados percursos e trajetórias que elas fazem e traçam na sociedade por meio das diferentes esferas de circulação nela existentes? (Appadurai, 2008, p.9)*

O autor nos leva a pensar que as trajetórias estão diretamente interligadas ao estabelecimento de interconexões entre coisas/objetos e se aproximam de uma concepção de virtualização, que está além da cibercultura estabelecida na contemporaneidade, sendo algo mais amplo e complexo que se caracteriza na noção de semente ou ovo.

Para Lévy (2011), virtualidade ou virtual não se opõe ao real e sim ao atual. Exemplificando, menciona que a árvore está virtualmente presente na semente, desta forma podemos entender que virtualidade e atualidade são apenas duas maneiras de Ser diferentes.

Desta forma, um objeto em seu ato de Ser se estabelece relacionalmente com os outros componentes da rede, se conectando e interconectando, formando o que entendemos como as encruzilhadas de Exu. Isto é, interconexões ligadas às problemáticas potencias de um encontro inusitado, capazes de gerar infinitas possibilidades de atualização.

O Bennu renasce de fogo e o Sankofa cuida do seu ovo

O incêndio do Museu Nacional foi um evento doloroso e catastrófico, fortemente mencionado como um evento de morte, que declarou um estado de luto social. Porém, na mesma medida, desvelou interconexões que, costumeiramente, são despercebidas. Para nós, cientistas e profissionais de museus que atuamos na instituição, que conhecíamos o acervo, as trajetórias, as relevâncias científicas, históricas e patrimoniais dos objetos queimados, conseguimos entender e consternar o sentimento de perda. No entanto, existem outras pessoas, como as que conheciam o museu ou possuíam alguma relação imaginativa ou concreta sobre ele, que manifestaram estado de pesar e que, muitas vezes, são apenas entendidas como meros visitantes, que pouco contribuíram para construção e consolidação da instituição, mas eram pessoas que desfrutavam do Museu Nacional de alguma forma - de curiosos a namorados procurando um lugar de encontro, ou apenas repetindo uma tradição familiar de levar os filhos ou netos ao museu.

Geograficamente, o Museu Nacional está em um ponto de conexão entre o Centro do Rio de Janeiro e o subúrbio da cidade, além de estar interconectado diretamente aos meios de transportes públicos (ônibus, metrô e trem), que facilitam seu acesso a todas as áreas da cidade, dos bairros mais abastados, aos mais pobres. Do subúrbio à Baixada Fluminense. O museu encontra-se num parque de acesso gratuito, a Quinta da Boa Vista, onde também está localizado o zoológico da cidade. A gratuidade do parque e o baixo preço das entradas deste museu o tornaram um equipamento cultural e de lazer popular de diversas famílias, principalmente, as que habitavam a baixada e o subúrbio. Essas famílias tradicionalmente, nos finais de semana, frequentavam o parque para fazer piqueniques e, consequentemente, visitavam o Museu Nacional e o zoológico.

Devemos mencionar que a Quinta da Boa Vista se encontra no bairro de São Cristóvão, caracterizado por sua origem colonial, mas que também possui uma tradição decolonial, pois, há mais de setenta anos, o Centro de Tradições Nordestinas, ou, popularmente chamada, “A feira dos paraíbas”, é um ponto de encontro e de valorização da cultura popular nordestina. Um lugar ao gosto de Exu. Lá se apresentam artistas, como repentistas e cordelistas. Além disso, a gastronomia está presente, oferecendo pratos típicos da culinária do Nordeste, apreciados por Exu, como a farofa amarela e o azeite de dendê.

Algumas gerações familiares realizaram, rotineiramente, atividades de visita ao museu, e podemos entender que estas estabeleceram interconexões que, normalmente, deixamos de lado, lembrando que muitas gerações de pesquisadores em Museologia vêm defendendo as relações humanas com os espaços museais como algo essencial da Museologia (Scheiner, 1998).

Por meio desse olhar, podemos tomar nossas experiências pessoais como uma base para o entendimento dessas interconexões afetivas, que,

de longe, são científicas e são mais do que patrimoniais, seriam “fatrimoniais”, conforme apresentado por Chagas (2016) e Melo e Faulhaber (2018), que entende-se uma horizontalidade relacional humana, que se estabelece por meio de experiências afetivas e coletivas.

Rememorando as suas visitas ao Museu Nacional quando criança, um dos autores ressalta dois momentos: o primeiro com o diorama, em que se encontravam três espécies de preguiças gigantes montadas, mas que seu pai lhe falava que eram esqueletos de dinossauros; entretanto, depois de formado, explicou ao pai que aqueles esqueletos eram de mamíferos e não de dinossauros. O segundo, era o medo que tinha de entrar na sala das múmias egípcias, porque em sua imaginação, pautada em desenhos e filmes, acreditava que a múmia iria criar vida e pegá-lo.

Desses dois exemplos, podemos destacar que as interconexões dessa família com o museu e de muitas outras estão ligadas por relações que se estabeleceram de formas distintas da concepção de cientificidade, proferida como missão deste museu, ou do estabelecimento de um contexto patrimonial legitimado por um determinado grupo social dominante, como cientistas e dirigentes políticos. A cientificidade presente no Museu Nacional, apesar de extremamente importante, não é a única relevância interconectiva presente e, às vezes, nem é a mais importante, apesar de sabermos que muitas pessoas se tornaram cientistas por meio de suas visitas a ele.

Podemos dizer que as interconexões, em ambos os casos citados, se estruturaram por um momento especial, por uma experiência de uma vivência em um grupo específico, em que o pai contava para o filho que a preguiça gigante era um dinossauro e as múmias eram uma versão *hollywoodiana* criada na mente infantil. Uma experiência simbólica e, destaco, pessoal, que gerava afetividade, mas não conhecimento científico propriamente dito. Por outro lado, criou interconexões dessa família com aquele espaço e, assim, podemos dizer que muitas famílias que visitavam o museu passariam por experiências distintas, mas com teor semelhante. Exemplo notório foi a quantidade de fotos que emergiram depois do incêndio nas redes sociais de crianças em visitas familiar ao Museu Nacional.

O fogo não destruiu apenas o acervo e o prédio do museu, mas também gerou a falsa impressão de perda de potencialidade, da virtualidade de produção de sentidos das inúmeras interconexões criadas naquele lugar, pois a criança que viu o pseudodinossauro e a múmia, não mais poderia levar seus filhos, sobrinhos e netos para uma experiência familiar que tivera no passado. Entendemos, então, que o Museu Nacional também é constituído de experiências, de vivências, que extrapolam os fins e objetivos da própria instituição.

Exemplo disso é dado por Murriello (2006) no Museu de La Plata na Argentina, que, ao desvelar tramas das relações sócio-históricas construídas e mantidas nas exposições, identificou pontos de encontro e desencontro entre os objetivos institucionais e a geração de sentido da

exposição. A autora abre os questionamentos sobre os diálogos estabelecidos pelas pessoas que frequentaram esse espaço e entende que existe uma valorização social do museu como um lugar de lazer educativo e familiar.

A autora acredita que os desencontros são proporcionados por problemas museográficos de interpretação das narrativas institucionais. Nós entendemos que o posicionamento de Murriello está correto do ponto de vista científico e institucional; entretanto, mostra que existe um outro lado, que denomina de desencontros. Assim, destacamos que desses "desencontros" surgem outras formas de interconexões, tão importantes quanto o conhecimento científico.

A Museologia, há décadas, se preocupa com seu caráter científico e, por isso, acaba por deixar à margem a existência de outros olhares, aqueles a que se definem como não científicos. Sabemos que nem sempre o público vai ao museu buscar a verdade científica do mundo ou a narrativa histórica de uma nação, pois estas pessoas vão para terem momentos de sociabilidade, momentos de entretenimento, criarem seus próprios saberes e significados sobre aquele espaço. Por vezes, há uma Museologia que esquece, que pode e deve trabalhar também com o não científico, com percepções de realidades, com os imaginários e saberes que não são legitimados por uma estrutura preponderante e hegemônica.

Por isso, há dificuldades para se trabalhar com acervos étnicos sem usar uma abordagem antropológica. Por exemplo, no caso do Museu da Língua Portuguesa, que também pegou fogo em 2015, a proposta era a de se trabalhar com textos não inclusos na norma oficial, ainda que esta língua atualmente já se denomine padrão, e não mais, culta. Mesmo entendendo a existência de uma diversidade linguística, a forma popular, coloquial, muitas vezes, foi discriminada por certos preconceitos linguísticos, deixando de revelar, nesse espaço, determinadas literaturas e expressões populares.

Retomando ao incêndio do Museu Nacional, aparentemente, houve um rompimento das possibilidades de reprodutibilidade e recriação de novos momentos e novas interconexões. Claro que esta é uma percepção equivocada de pensamento, pois a concepções exusíacas e africanas nos mostram o contrário. Segundo Prandi (2001), os povos iorubás estabeleceram um sistema oracular adivinhatório baseado em histórias mitológicas, que são denominadas de *odus*. Logo, estes são a base do entendimento entre passado, presente e futuro, pois acredita-se que existe uma reprodutibilidade destes mitos.

Os odus teriam surgido de uma jornada de Exu pelo mundo, onde coletou histórias da "ventura e do sofrimento, das lutas vencidas e perdidas, das glórias alcançadas, dos insucessos sofridos, das dificuldades na luta pela manutenção da saúde contra os ataques de doenças e da morte" (Prandi, 2001, p,17). Estas histórias foram entregues para Orumilá (Ifá), para realizar as adivinhações. Sabemos que a estrutura adivinhatória dos odus possuem uma base interpretativa, na qual se entende que o passado

se repete, nada é novidade, pois o passado mítico é a chave para compreensão do presente e do futuro. Consequentemente, Exu se torna o mensageiro, indicando caminhos que só terão sucesso se forem realizados com os devidos cuidados, sacrifícios e a sua proteção.

Dessa forma, buscamos entender nosso caminho, pós-incêndio, com Exu e dois mitos africanos de duas aves, que nos auxiliarão a entender simbolicamente o fogo e o episódio em questão como uma encruzilhada, que estabelece possibilidades de instauração de novas ordens e lógicas.

O primeiro mito se reporta a Fênix, relatada por textos gregos. Esse mito claramente associado ao Egito, referente ao pássaro extinto Bennu (Figura 1), que voava a Heliópolis, onde pousava sobre a pira do deus Rá e se consumia no fogo, deu origem a um novo ciclo de vida. Símbolo da imortalidade, este mito nos mostra que o fogo pode ser algo distinto de um fim propriamente dito e sim, um processo de transformação (Castel, 2001; Bulfinch, 2000).

A segunda ave, o Sankofa (Figura 1), que inclusive já virou nome de museu [1], é um ideograma dos povos akan da África Ocidental (principalmente Gana) e significa voltar e apanhar novamente, aprender com o passado ou construir sobre as fundações do passado (Nascimento, 1997). Esse ideograma é a representação de um pássaro que volta seu pescoço para trás e carrega em seu dorso um ovo, demonstrando uma relação temporal do presente, que se volta para o passado e ao mesmo tempo olha para o seu futuro, representado pelo ovo em seu sentido de virtualidade.

Figura 1: *Representações simbólicas dos pássaros Bennu e do Sankofa. Retirado de https://pt.wikipedia.org/wiki/Benu e http://todosnegrosdomundo.com.br.*

[1] Nos referimos ao Museu da Rocinha Sankofa de Memória e História. Um museu comunitário sem sede própria, que ocupa e percorre os becos e ruas da favela onde expões seus acervos. Reconhecido em 2011 como Pontos de Memória pelo Instituto Brasileiro de Museus.

Desses dois pássaros, podemos pensar nos caminhos colocados pelo fogo no Museu Nacional, que neste sentido, não é um agente de finalidade, mas um agente forçoso de transformação. Uma encruzilhada ofertada por Exu, que nos permite visualizar processos criativos de como será o Museu Nacional no futuro, pois o fogo colocou a instituição novamente no lugar de ovo e nos cabe, igualmente ao Sankofa, fazer o exercício de olhar para o passado, mas não perder de vista o futuro.

Exu: Dono das encruzilhadas, senhor dos caminhos e dono das interconexões

Adentrando nas concepções exusíacas, fortemente trabalhadas por Rufino (2017) e Simas e Rufino (2018), devemos entender que esse Orixá é um grande brincalhão e, muitas vezes, é mal compreendido, quando olhado por uma lógica dualista de bem e mal, como estabelecida nas concepções judaico-cristãs. Vale lembrar que não foi por acaso que Exu no Brasil é sincretizado com o diabo, mas também com São Miguel Arcanjo, ironicamente, o arcanjo destruidor do mal, que baniu Satã do reino dos céus. Também lembramos que este Orixá está fortemente associado ao culto dos Compadres, Pombagiras e Malandros, também denominados de Exu, entidades ligadas a arquétipos marginalizados socialmente, como prostitutas, indivíduos que viviam da malandragem, bruxas ou até padres que romperam com a lógica cristã.

Conta um mito iorubá que Exu foi morar com Oxalá, orixá criador do ser humano e lá aprendeu muitas coisas. Como Oxalá tinha muito trabalho e não conseguia administrar os pagamentos que lhe eram feitos em formas de oferendas, designou que Exu ficasse na encruzilhada na frente de sua casa para receber e administrar todas essas oferendas, sendo recompensado sempre com parte do que lhe era recebido (Rufino, 2017).

Desse mito, entendemos como Exu ganhou o domínio das encruzilhadas e se tornou dono dos caminhos que se cruzam. Logo, a interconexão é uma essência presente simbolicamente em Exu e pode nos auxiliar a pensar processos epistêmicos por meio de uma matriz distinta de pensamento, adequada à uma ideologia decolonial, já que, em muitas vezes, Exu tende a ser visto como um escárnio, um repúdio social ou vinculado ao medo. No entanto, ele é uma essência primordial que transcende o início e o fim, pois é o processo, o inacabado, compondo-se de fragmentos e criando coisas novas, que são representadas pela a espiral, o caracol do tempo e também e responsável pela sexualidade.

"Exu acertou o pássaro ontem com a pedra que jogou hoje" – logo ele brinca com o tempo e o espaço desde tempos mitológicos, algo que os Museus na contemporaneidade ainda estão engatinhando. Este processo que começou a ser melhor trabalhado com a Nova Museologia e, posteriormente, com a Museologia Social, com os Ecomuseus, Museus Comunitários e de Favela, entre muitos outros. Brincar com o tempo e o espaço é uma tentativa que os museus tentam realizar ao longo de sua história, por ser entendido como uma instituição que trabalha com realidades ou relações com o Real (Melo et al., 2017).

Exu, além de ser um elemento fundamental para a existência do sistema oracular, por ter coletado os odus, também é considerado a boca do mundo, por sua fome insaciável, se alimentando de tudo e, consequentemente, ressignificando, semelhante a antropofagia/museofagia designada para os museus (Melo et al., 2012). Cabe destacar que ele não corresponde à lógica capitalista, pois muitas vezes preza o ócio e o deleite como algo importante (Melo & Faulhaber, 2018).

Nesse fio condutor, ou melhor, nessas encruzas de Exu, que devemos construir nosso pensamento, pois somos produtos de um forte hibridismo cultural, no qual, os aspectos hegemônicos do sistema mundo tendem a predominar e suprimir a diversidade epistêmica existente. No entanto, nos fragmentos destes mosaicos culturais, existem ruínas e vestígios que são capazes de erguer novos alicerces, nos dando um caminho libertário das amarras colonizadoras, como na pedagogia de Paulo Freire (2014), na qual o repertório e a origem contextual se tornam processos de embate para a construção de um saber empoderado do indivíduo, que se torna capacitado a se colocar criticamente no mundo.

Considerações Finais

Como Melo e Faulhaber (2018) mencionam em seu trabalho, Exu é um grande parceiro da decolonialidade, pois nos permite pensar nossas realidades sociais contemporâneas com um olhar diferenciado, construído com reminiscências basilares das culturas que se constituíram em processos afrodiaspóricos no Brasil. Logo, neste trabalho, tentamos apresentar de forma breve um pouco dessa visão por meio de um evento extremamente marcante ocorrido no Brasil, que foi o incêndio do Museu Nacional e discutir paralelamente a temática de interconexões e museus.

Dessa forma, demonstramos que a ideia de interconexão não está apenas atrelada a novas tecnologias, mas que existem saberes que nos ajudam a entender novas possibilidades, que nos permite vislumbrar novos horizontes. Devemos pensar, então, se queremos uma reprodutibilidade do Museu Nacional no futuro, com suas marcas históricas, ou se devemos repensar esta instituição num patamar menos colonial.

Podemos entender que a catástrofe deste museu poderia simplesmente ser uma peripécia de Exu nos mostrando que podemos reconduzir o caminho institucional de maneira distinta. Sabemos que este museu ressurgirá como o Bennu, emanando virtualidades exusíacas. Desse modo, devemos pensar, conforme o Sankofa, voltando-se ao passado, mas com olhos no futuro, para decidirmos se queremos e devemos transformar essa instituição que tanto admiramos em um lugar menos colonial, que tenha um pouco mais das lógicas latino-americanas, negras e indígenas, com maior participação étnica e das populações locais, que também reivindicam esse espaço. Apontamos assim, para um caminho onde não queremos mais ver os índios nos museus como apenas representações de etnias extintas ou em extinção. Assim como não queremos ver os negros representados como algo exótico, portadores de

uma cultura dominada que veio sobrepujada de um continente distante e sim como agentes civilizadores fundamentais de nossa sociedade.

Referências

Appadurai, Ar. (2008). *A vida social das coisas*: as mercadorias sob uma perspectiva cultural. Niterói: Ed. UFF.

Bulfinch,T. (2000*). O livro de ouro da mitologia (a idade da fábula*): história de deuses e heróis. Rio de Janeiro: Ediouro.

Castel, E. (2001). *Gran Diccionario de Mitología Egipcia*. Madrid: Aldebarán.

Chagas, M. de S. (2016). *Patrimônio é o caminho das formigas*. Em M. B. de Castro; M. dos S. Sepúlveda (Orgs.) (pp.141-163). Relações raciais e políticas de patrimônio. Rio de Janeiro: Ed. Azougue.

Freire, P. (2011*). Pedagogia do Oprimido*. Rio de Janeiro: Paz e Terra.

Lévi, P. (2011). *O que é virtual?* São Paulo: Ed. 34.

Melo, D. J. de & Faulhaber, P. (2018). Descolonizando ou decolonizando o pensamento museológico: exus, compadres, pombagiras e surrupiras. *Em Anais da X Semana Nacional de Museus* (pp.1-11), UNIFAL.

Melo, D. J. de; Liberatori, R. de C.; Marinho, M. A.; Pontes, F. C. N. da S. (2017). Real, Realidade e a Teoria Museológica: um olhar para produção do ICOFOM. Em O. Nazor et al.. *XXIV ICOFOM LAM Ouro Preto: Musealidad y Patrimonio en la Teoría Museológica Latinoamericana y del Caribe* (pp. 357-395). Avellaneda: Undav Ediciones.

Melo, D. J. de; Monção, V. de M.; Azulai, L. C. O.; Santos, M. G. (2012). Antropofagia e Museofagia: desvelando relações interculturais. Em T. C. Scheiner et al. (Org.), *21º Encontro Anual do Subcomitê Regional de Museologia para a América Latina e o Caribe* (pp. 165-173). Rio de Janeiro: UNIRIO e MAST.

Murriello, S. E. (2006). *As exposições e seus públicos: a paleontologia no Museo de La Plata (Província de Buenos Aires, Argentina).* Tese de Doutorado da Universidade Estadual de Campinas do Instituto de Geociências.

Nascimento, E. L. (1997). Sankofa: resgatando a cultura afro-brasileira. *THOTH*: escriba dos deuses, n.1 (pp. 197-224).

Prandi, R. (2001). *Mitologia dos orixás*. São Paulo: Companhia das Letras.

Quijano, A. (2005). Colonialidade do poder, eurocentrismo e América Latina. Em *A colonialidade do saber: eurocentrismo e ciências sociais*. Buenos Aires: CLASCO.

Rufino, L. (2017). *Exu e a Pedagogia das Encruzilhadas*. Tese de doutorado do Programa de Pós-graduação em Educação da UERJ.

Simas, L. A.; Rufino, L. (2018). *A ciência encantada das macumbas*. Rio de Janeiro: Ed. Mórula.

Scheiner, T. C. (1998). *Apolo e Dionísio no templo das Musas*. Dissertação do Programa de Pós-Graduação em Comunicação Social da Escola de Comunicação da Universidade Federal do Rio de Janeiro.

Novas tecnologias e acessibilidade nas Exposições de Arte

Matheus Rocha Moreira[1]

UNIRIO

matheus.uemg@gmail.com

Helena Cunha Uzeda[2]

UNIRIO

helenauzeda@terra.com.br

Resumen

En la actualidad, muchas exposiciones museológicas se ocupan de la creciente demanda de la inserción de las tecnologías digitales cuya constante presencia viene generando una serie de cuestionamientos, entre ellos: cuáles serían los posibles usos de las representaciones tecnológicas digitales dentro de los museos y de qué forma podrían auxiliar en el proceso comunicacional destinado a las personas con discapacidad? Ciertamente existen varias maneras de utilizar, sin embargo, intentaremos en este artículo analizar lo que podría considerarse excesivo en el uso de la comunicación digital, principalmente en la que utiliza estímulos visuales, lo que puede acarrear un distanciamiento de las personas con deficiencias, principalmente las ciegas. El trabajo analizará, el uso demasiado de las tecnologías digitales dentro de las exposiciones e incluso los medios digitales como producción artística, propuesta por los propios autores de las obras de arte.

Palabras clave: Tecnologías digitales. Personas con deficiencia. comunicación museal

Resumo

Atualmente, muitas exposições museológicas lidam com a crescente demanda da inserção das tecnologias digitais cuja constante presença vem gerando uma série de questionamentos, entre eles: quais seriam as possíveis utilizações das representações tecnológicas digitais dentro dos

---

[1] Mestre pelo Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio – PPG-PMUS / UNIRIO-MAST da Universidade Federal do Estado do Rio de Janeiro UNIRIO, que teve sua pesquisa apoiada pela CAPES, através da concessão de bolsa de pesquisa.

[2] Docente do Programa de Pós-Graduação em Museologia e Patrimônio, PPG-PMUS/UNIRIO-MAST; Doutora em Artes Visuais pela EBA-UFRJ.

museus e de que forma poderiam auxiliar no processo comunicacional destinado às pessoas com deficiência? Certamente existem várias maneiras de utilização, no entanto, tentaremos neste artigo analisar o que poderia ser considerado como excessos no uso da comunicação digital, principalmente na que utiliza estímulos visuais, o que pode acarretar um distanciamento das pessoas com deficiências, principalmente as cegas. O trabalho analisará, o uso demasiado das tecnologias digitais dentro das expografias e, mesmo, a mídia digital como produção artística, proposta pelos próprios autores das obras de arte.

Palavras chaves: Tecnologias digitais; pessoas com deficiência visual; comunicação museal

Abstract

Currently, many museological expositions deal with the growing demand for the insertion of digital technologies whose constant presence has generated a series of questions, among them: what would be the possible uses of digital technological representation within museums and how could they help in the communication process destined people with disabilities? Certainly, there are several ways of using it, however, we will try in this article to analyze what could be considered as excesses in the use of digital communication, especially in the one that uses visual stimuli, which can cause a distanciation of the people with deficiencies, mainly the blind ones. The work will analyze, the use too much of the digital technologies within the expographies and even the digital media like artistic production, proposed by the own authors of the works of art.

Keywords: Digital Technologies. People with Disabilities. Museum Communication

Novas tecnologias e acessibilidade nas exposições de arte

Atualmente muitas exposições museológicas coexistem com a realidade das inovações tecnológicas. Sendo assim, os recursos digitais passaram a fazer parte do cotidiano dos museus, seja externamente, através dos meios de divulgação institucional, como acontece com os *sites*, ou internamente, pela utilização de recursos digitais que auxiliem a comunicação entre os visitantes e os objetos expostos, como aplicativos e artifícios como realidade aumentada ou hologramas. Partindo desta premissa, observa-se que tais, inovações podem ser apresentadas por meio de uma gama de manifestações. Surge desta forma, o questionamento que motivou este trabalho: quais seriam as utilizações mais adequadas de recursos tecnológicos digitais dentro dos museus? E além disso, de que forma estas intervenções digitais contribuem para que haja uma maior interação e comunicação, especialmente, em relação às pessoas com deficiência visual, diante de exposições de artes plásticas. Partindo dessa indagação, surgiu a primeira intenção do artigo: pensar na variedade de propósitos/funções das tecnologias digitais dentro das instituições museais. Assim, são três as funções que serão aqui abordadas

a potencialização da mediação entre a obra de arte e o visitante, auxiliando o processo de comunicação diante das particularidades dos indivíduos; o objetivo de ampliar a compreensão sobre a utilização dos recursos digitais em expografias; e, por fim, a utilização de recursos digitais como função artística, utilizados nas obras de arte pelos próprios artistas.

Sendo assim, a primeira análise está pautada no uso recorrente das novas tecnologias[3] dentro dos espaços museográficos. Antes de tudo, a ideia presente no senso comum de que os recursos tecnológicos auxiliam nos processos de mediação entre o público e o objeto cultural exposto será analisada, com a intenção de verificar se realmente isto se constitui numa realidade. As tecnologias digitais se expandiram nos últimos anos através de *blogs, softwares* colaborativos, *brodcasts* e ambientes virtuais e com esta gama de recursos digitais presentes em todas as áreas da sociedade, seria natural que os museus acabassem aderindo ao universo da comunicação digital.

No entanto, uma consequência do uso excessivo das tecnologias digitais é o encanto provocado por elas nos espaços e no público. Um possível distanciamento do público dos objetos reais expostos, que coexistem nos ambientes expositivos com as mídias digitais, pode ocorrer como efeito desse “fetiche" pelo digital. Numa primeira análise, observa-se que uma das intenções em incluir recursos digitais é promover a comunicação mais atualizada, como colocou Oliveira et al (2014) ao afirmar que os recursos digitais servem como um atrativo para as novas gerações, tornando os museus alternativas culturais. Certamente, estes são artifícios que podem auxiliar no processo de comunicação, principalmente, no que diz respeito às pessoas que apresentam algum tipo de deficiência. É nesse sentido que o artigo se propõe a analisar essas considerações levantadas ao longo da pesquisa.

Nos tempos presentes os recursos digitais, dentro do espaço expográfico, se popularizam através dos jogos digitais, aplicativos, QR *Codes*, realidades aumentadas, aparatos que se movem com a presença humana, dentre outros. Para Oliveira et al (2014), as três décadas – 1990 a 2010 – a interatividade provocada pelos recursos digitais nos museus de ciência “tem sido ressaltada como um importante recurso para estimular os visitantes de museus, e tornar as visitas a exposições mais significativas” (2014, p.2). Tal pensamento com “especial força na museologia da ciência, despertou a autonomia na construção e significação da experiência museal” (OLIVEIRA et. al, 2014, p.2). Como consequência desse fenômeno tecnológico sobre a sociedade, houve um aumento na demanda por recursos digitais que, desde então, passaram a dividir os espaços expográficos com o acervo exposto. Essa realidade pode ser observada no cotidiano da sociedade, como afirma Almeida (2004):

---

[3] A priori, a expressão novas tecnologias, segundo Fernando Velloso, 2014, foi citada pela primeira vez no contexto da “Revolução Informacional” ou “Terceira Revolução Industrial”. A partir da segunda metade da década de 1970 o termo ganhou força, porém, foi no início da década de 1990, mais especificamente, com o advento da internet, que a expressão ganhou força e espaço na mídia.

Se a informação é independente de seu suporte, então o suporte digital é uma alternativa válida à informação suportada por objetos físicos, lugares e pessoas – e já que as máquinas universais de tratamento de informação em geral estão em rede então, admitindo que o mundo é informação, a conexão pode substituir a reunião de objetos em um único lugar físico assim como a informação digital de presença pode substituir a mesma informação suportada por um corpo (ALMEIDA, p.106, 2004).

Dessa forma, os meios digitais se manifestam de forma ativa e presente na vida diária e acabam misturando-se profundamente aos objetos analógicos, ao próprio indivíduo, assim como aos lugares físicos, tornando-se quase que essenciais aos processos comunicacionais. Com isso, as tecnologias "que interconectam ambientes e indivíduos numa 'rede' praticamente contínua e global qualificam-se, de forma inequívoca, a fazer parte dos atuais estudos museológicos e a habitar os domínios narrativos das exposições" (UZEDA, 2016, p. 6).

Como consequência desse uso, que está se tornando massivo, das tecnologias digitais em todos os setores da vida coletiva. Mais especificamente dentro dos espaços museográficos, observa-se uma hipervalorização das tecnologias digitais, algumas vezes, sobrepondo-se, aos bens culturais expostos nos mesmos ambientes. A grande valorização dos *gadget*[4], principalmente os interativos, e a elevada exploração destes recursos nas salas de exposição provocam uma "sacralização equivocada dos dispositivos digitais como melhores alternativas para a instauração da interatividade e do prazer nas experiências museais" (OLIVEIRA et al, 2014, p.2).

Essa é uma nova realidade que acompanha os desenvolvimentos tecnológicos que, se diluem no cotidiano das pessoas em todas as atividades por elas realizadas, seja em ambientes educacionais, hospitalares, de serviços e de entretenimento.O uso dos recursos tecnológicos parece inevitável. Sobre o tema, Uzeda (2016) afirma que, dentro das instituições museológicas, tais tecnologias têm crescido muito em sua finalidade comunicacional e não apenas nas tarefas internas institucionais, como as ligadas à documentação e divulgação. Uzeda apresenta uma série de questionamentos no que diz respeito ao uso intensivo das novas tecnologias em museus destacando entre eles dois que serão utilizados pela presente análise: "quais seriam as formas mais adequadas de utilizar as novas tecnologias para que possam servir como elemento aglutinador, capaz de ampliar a comunicação das coleções e valorizá-las?" e "o uso intensivo das mídias digitais nas exposições poderia modificar de forma irreversível a relação comunicacional com o público na mesma intensidade que vêm alterando o cotidiano contemporâneo?" (UZEDA, 2016, p.3).

[4] Termo que designa dispositivos eletrônicos portáteis de maneira genérica, utilizados em Smartphones, tablets, notebooks, HDs externos, carregadores portáteis, dentre outros.

Esses questionamentos serão analisados a partir dos estímulos visuais e sonoros mais utilizados dentro dos processos comunicacionais, para além de mídias sensoriais que ultrapassem os padrões visuais. Uzeda afirma que os recursos tecnológicos – aqui compreendidos como aplicativos móveis[5], suportes digitais[6], e mídias de simulação[7] – assumem um importante papel na "inclusão tecnológica de informação e comunicação digital nas galerias de exposição" (UZEDA, 2016, p.3). Diante do exposto observa-se um apaziguamento das diferentes formas de comunicação, gerando assim, um processo conhecido como acessibilidade destinada a todos, porém, facilitando, em especial, a percepção das pessoas com deficiências (PcD), uma vez que, explorar/vivenciar os recursos sensoriais que vão além dos visuais facilita a captação dos estímulos, principalmente, no caso das pessoas com deficiência visual. Certamente, tal afirmação leva a crer que as PcD reconhecem as tecnologias aqui mencionadas, porém, nem todos os recursos tecnológicos utilizados em exposições vem sendo apresentados a esse público específico. Por outro lado, é importante pontuar que os mesmos recursos tecnológicos citados por Uzeda poderão ser usufruídos por todos as pessoas que visitarem as exposições que, da mesma forma como acontece com as PcD, também podem desconhecer as tecnologias mencionadas. No entanto, Uzeda afirma que o uso indiscriminado dos recursos digitais pode provocar

> *Uma competição desigual com a comunicação específica aos acervos museológicos, chegando, por vezes, a funcionar como 'duplos' destes, em papel claramente protagonista, e até mesmo funcionando como verdadeiros 'substitutos' dos objetos reais (UZEDA, p.3 2016).*

A afirmação acima se refere ao grande público que realiza a comunicação sem auxílio de recursos sensoriais[8], diferente da realidade vivenciada pelas pessoas com deficiências.

Sobre o público em exposições museográficas, Sarraf apresenta o grande público pelo viés da herança cultural aristocrática do século XX. Segundo a autora, o visitante estava acostumado a perceber obras de arte somente através do "recurso predominante vertical e visual" (2015, p. 34). Com o passar dos anos, mais especificamente em 1958, no Seminário da Unesco sobre a Função Educativa dos Museus, foi apontada a importância da comunicação plurissensorial[9], sustentada pelas inovações tecnológicas,

---

[5] Disponíveis em celulares ou suportes digitais como Tablets pelos audioguias, QR Codes e Realidades Aumentadas.
[6] Exemplos são as Tablets, aparelhos televisivos, dentre outros.
[7] Ambientes virtuais e intrativos.
[8] Aqui os recursos sensoriais são compreendidos como comunicação assistiva ou, também, recursos além do visual, como é corriqueiro em ambientes expositivos.
[9] O discurso plurissensorial das exposições não contemplava uma comunicação multissensorial, considerando os diversos sentidos humanos. Para o momento histórico os recursos audiovisuais já representavam modernização na linguagem museológica (SARRAF, V. 2015, p.41-42).

superando os recursos tidos como tradicionais[10] até então ricamente utilizados.

Inserido no contexto dos museus contemporâneos, como afirma Ferreira, uma das funções destas instituições é o acentuado foco na comunicação: o "Museu se sustenta com uma linguagem predominantemente visual no espaço específico para suas exposições, quanto em suporte eletrônico" (FERREIRA, 2011, p. 59).

Em alguns casos, as inovações tecnológicas servem como auxílio comunicacional para pessoas com deficiência, evitando assim, que sejam criados recursos exclusivos para as mesmas dentro das exposições abertas ao grande público. As referidas tecnologias se apresentam formalmente como tecnologia assistiva[11], sobre as quais Ferreira afirma:

> *As tecnologias assistivas são classificadas como recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais das pessoas com deficiência e, consequentemente, promover sua independência e inclusão (FERREIRA, 2011, p.67).*

Assim, a comunicação em exposições museológicas vem adaptando-se a novos recursos, como projeções, impressões 3D, ambiente virtual e diversos outros aplicativos facilmente instalados nos smartphones ou *I Phones*, e, consequentemente, abrindo espaço para recursos assistivos como descrição de imagens, audiodescrição, informações em *QR Codes*.

As tecnologias digitais quando utilizadas de forma adequada podem auxiliar o processo comunicacional para todos os visitantes, incluindo o voltado às pessoas com algum tipo de deficiência, o que reafirma o papel social dos museus.

Diante das inovações que foram acrescidas ao ambiente museográfico, surge o questionamento colocado Peter Friess: "Como os museus podem se tornar locais de mudança social?" (2008, p. 2), a resposta está diretamente ligada ao impacto que as exposições e ações dos museus provocam nos visitantes. Nesse aspecto, um outro ponto favorável da aplicação das novas tecnologias relaciona-se à criação dos Museus Virtuais[12], cuja finalidade é digitalizar parte do acervo, disponibilizando-o através de registros feitos dos espaços museográficos e das obras de arte expostas presentes. Essa nova tipologia de museu é recente e responde a um novo ambiente: o Ciberespaço, que abriga

---

[10] Compreende como vitrines, obras expostas em paredes de forma vertical, dentre outros.

[11] "Tecnologia Assistiva – TA é um termo utilizado para identificar todo o arsenal de recursos e serviços que contribuem para proporcionar ou ampliar habilidades funcionais de pessoas com deficiência e consequentemente promover vida independente e inclusão" (BERSCH, 2008).

[12] O museu virtual permite a utilização via internet de uma apresentação integrada e interdisciplinar da informação a respeito de determinado assunto. De forma que esse tipo de museu dá ao visitante a oportunidade de estabelecer um diálogo interativo com o assunto abordado (HENRIQUES, Rosali – Museus Virtuais e Cibermuseus: A internet e os museus. Portugal, 2004).

incontável quantidade de informação e no qual estão imersas as representações do museu do tipo digital / digitalizado, o Museu Virtual (LIMA, 2009, p. 6).

Segundo Friess, muitos profissionais envolvidos nos processos administrativos dos museus pensam apenas no público em sentido abstrato e acabam esquecendo que eles próprios fazem parte deles. Friess conclui ao afirmar que os profissionais dos museus compõem a comunidade do museu e, estão sempre contribuindo com técnicas e processos criativos para as exposições.

Pensar nos produtos tecnológicos e em como eles se engajam, desafiam e estimulam os visitantes, é um processo que, segundo Friess, potencializa a percepção dos visitantes, que acabam se sentindo cada vez mais pertencente aos museus e, assim, tornam-se mais ativos dentro daqueles espaços. Entretanto, no *Tech Museum of Innovation*[13] o objetivo foi além disso: no projeto, Friess buscava integrar todos os envolvidos nas exposições, incluindo museólogos, designers gráficos, curadores, entre outros.

Seguindo a concepção de museus virtuais, busca-se analisar dentro desta pesquisa quais os benefícios representados pelo uso dessa tecnologia na digitalização do acervo para alimentar os museus virtuais. Parece evidente que a tecnologia, quando explorada com eficiência, oferece recursos de grande utilidade para as áreas de divulgação institucional e de registro da informação relativas ao acervo e sua catalogação. Entretanto, a digitalização das obras contidas no espaço físico dos museus visando sua disponibilização no Ciberespaço, criando museus virtuais, alterou a noção clássica de "Museu". Desconectadas de um prédio real, as coleções se virtualizam e passam a assumir outras funções, entre as quais divulgar o acervo digitalizado para os visitantes que acessarem o site da instituição via internet, amplia-se a visitação, mas a experiência do observador altera-se.

Um exemplo aconteceu recentemente, mais precisamente em 2 de setembro de 2018, quando após incêndio que devastou o Museu Nacional da UFRJ[14], alguns alunos do Curso de Museologia da UNIRIO tiveram a iniciativa de recolher imagens digitalizadas de visitantes que haviam feito registros fotográficos do acervo e dos espaços expositivos, vídeos e mesmo *selfies* com a finalidade de alimentar um banco de dados para um "Museu Nacional Virtual" a ser criado em futuro próximo.

---

[13] Conhecido como ("The Tech"), o museu fica em San Jose, na Califórnia, USA>

[14] Instituição fundada por Dom João 6º em 1818 possuía quinto maior acervo do mundo, com mais de 20 milhões de peças.

Imagem 1: *fotografia recolhida pela iniciativa dos alunos do curso de museologia da UNIRIO.*

Sem dúvida, reunir imagens do acervo perdido com a tragédia é um ponto positivo, com a criação do Museu Nacional Virtual possibilitando a acessibilidade à sociedade de peças agora inexistentes. Essa nova tipologia de museus, cujos *links* podem ser acessados por qualquer indivíduo em qualquer local que esteja e a qualquer momento, pode garantir que o conteúdo das exposições tenham maior alcance, já que, para visitar o site de um Museu Virtual basta acessá-lo pelo aparelho celular ou computador ligado à internet. Certamente, ao adicionar recursos da tecnologia assistiva – um dos princípios recomendados pelo Comitê Internacional que gerencia as diretrizes para a internet, *Word Wide Web Consortium*[15] (W3C) para o desenvolvimento das páginas *Web*, tais como audiodescrição das imagens e do próprio site – possibilita-se, por exemplo, que haja a ampliação da fonte dos textos, auxiliando a fruição de pessoas de baixa visão. Abre-se espaço também para a produção de conteúdo mais acessível a grande parte do público que acessa o *link* usando linguagem simplificada e outros recursos específicos que auxiliam a comunicação de pessoas com deficiência. Essas ações podem ampliar ainda mais o número de beneficiados pelo Museu Virtual.

Sobre o projeto desenvolvido para o museu da inovação de San Jose – museu tradicional e, agora, virtual – Friess afirma que as mudanças sociais ocorridas, motivadas pelo museu, incluindo a comunidade visitante, provocaram a quebra do paradigma de que o museu é um lugar intocável e estático. Assim, para ampliar a realidade do museu *The Tech*, foi criado o *The Tech Virtual*, uma iniciativa criativa de exposição virtual[16] no *Second Live*®. O projeto, abarca as inovações tecnológicas e, deste modo, permite que os curadores enfoquem linhas institucionais e trabalhem em conjunto para criar experiências 3D, nas quais o usuário participa com um avatar, que se move pelo espaço expositivo, interage com as peças e com outros

[15] O objetivo do Comitê é orientar para que seja alcançada a acessibilidade no espaço digital web.
[16] O projeto foi financiado pela Fundação Gordon e Betty Moore.

visitantes. Outro ponto importante é o fato do diálogo entre os usuários – visitantes e profissionais de museus – desta forma, a plataforma promove a dissociação do conteúdo, funcionando como publicidade para o museu presencial/tradicional, além de auxiliar na construção de debates sobre o tema direta e indiretamente. O projeto descrito viabiliza o aspecto lúdico do museu e de seu conteúdo, contribuindo ainda mais para o processo educativo e de formação de público.

Claudia Macedo (2010) traz a realidade da interatividade digital para a educação, aqui inserida no contexto museal, uma vez que a educação patrimonial, além de estar envolvida aos recursos digitais, também se utiliza dos mesmos como atributo de mediação. A autora corrobora com tal afirmação ao declarar que "quanto mais alternativas de mídias são oferecidas, maior a abrangência e acessibilidade do curso criado" (MACEDO, 2010, p.51).

Diante do exposto, volta-se à realidade física dos museus brasileiros, onde sua grande maioria busca inserir recursos tecnológicos como forma de atrair o público. Sobre o tema Ellen Giusti apresenta o seguinte argumento: "Para atrair e manter audiências, os museus devem fornecer recursos e tecnologias que reconheçam várias culturas e habilidades" (GIUST, 2008, p.97). Em seu argumento, Giusti afirma que "está documentado [nas pesquisas do próprio museu] que os visitantes do museu querem uma experiência relevante e que se sintam no controle" (GIUST, 2008, p.98). Certamente, os recursos interativos provenientes da tecnologia digital se inserem nesse objetivo, no entanto, Rabello (2011) coloca que:

> *O desejo de alcançar novos níveis de interatividade se intensificou a partir das novas possibilidades de se integrar o sujeito à obra. O modo dialógico se expandiu a partir da conexão do corpo com os dispositivos interativos. Nesse sentido, o corpo se deslocou no espaço, penetrando o universo virtual complexo e deixando seu rastro no decorrer do processo artístico (RABELLO, p.2, 2011).*

A autora traz a ideia da interatividade através das criações artísticas expostas nos espaços museográficos, afirmando que as descobertas científicas da microinformática, "assim como da telemática possibilitaram aos artistas a criação de ambientes complexos, estabelecendo desse modo, novas formas de fruição por parte do público" (RABELLO, p.2, 2011). Tal argumento corrobora as ideias de Giusti (2008), as quais enfatizam a necessidade de participação dos visitantes dentro do cenário expositivo. A proposta, de uma certa forma, compreende os objetivos[17] de exposições acessíveis para todos, inclusive para as pessoas com deficiência. No entanto, Rabello oferece o argumento da interatividade através das manifestações artísticas, e, segundo a autora, a "utilização dos recursos tecnológicos contribuiu para que novas pesquisas artísticas explorassem a criação de imagens, sons e textos, gerando mudanças significativas nos processos criativos, na percepção e na estética" (RABELLO, 2011, p.2). A

[17] O design universal e a comunicação sensorial compreendem parte deste objetivo.

autora não desenvolve tal argumento pensando na acessibilidade às pessoas com deficiências, porém, pelo resultado atingindo – a ampliação da percepção sensorial – a acessibilidade dessa parte do público será uma consequência inevitável.

Por outro lado, a arte interativa, em parte, caminha em direção oposta aos argumentos de que os recursos digitais interativos podem provocar a hipervalorização destes e, consequentemente, estimular o desenvolvimento de visitantes que buscam exclusivamente tais recursos para efetivar as experiências museais. O equilíbrio ainda parece ser a melhor maneira para se resolver a questão, já que, como dito anteriormente, os recursos digitais auxiliam e ampliam as formas de percepção e de comunicação. Ainda sobre a arte interativa, Rabello aponta:

> *A arte interativa além de transformar a obra em ambiente cognitivo para o público, a transforma no lugar da experimentação, da ação, da performance, do toque, no qual os signos produzidos são organizados em um todo lógico e comunicativo por meio de uma interface (RABELLO, 2011, p.3).*

A arte interativa enriquece visualmente o espaço e amplia as formas de percepção, deslocando o foco dos estímulos visuais para outros recursos como o tátil e sonoro.

Diante de todos os argumentos citados, observa-se o seguinte: os espaços expositivos no universo brasileiro estão em processo de crescimento e adaptação para receber e dar boas condições de conservação e de exposição para as obras e, também, aos recursos das tecnologias digitais que as acompanham. Conforme aponta Valéria Boelter, o “Brasil ainda carece de espaços expositivos para receber a arte e tecnologia digital” (BOELTER, 2016, p.119) que precise de recursos especiais como “isolamento acústico considerável, maior número de tomadas acessíveis, internet de boa qualidade, energia e refrigeração constantes para o funcionamento das obras em períodos longos” (BOELTER, 2016, p.119) assim como manutenção de suas instalações e outros serviços.

Exposições de Arte Digital ou que utilizam recursos comunicacionais digitais auxiliares à percepção de bens culturais, em sua maioria, segundo Boelter (2016), “ainda estão limitadas pelo espaço tradicional que é disponível” (BOELTER, 2016, p.126), como pode ser observado na prática museológica para exposição dos recursos tecnológicos, como telas de computadores e LCDs apresentados como pinturas, gravuras ou desenhos.

Assim, pode-se considerar que o uso abusivo de recursos tecnológicos dentro das exposições seria uma maneira de suprir algumas deficiências comunicacionais e atrativas dentro dos espaços museográficos. As manifestações artísticas pela arte digital interativa, quando expostas com equilíbrio, podem suprir e auxiliar a integrar os visitantes que por lá passarem.

A partir dos argumentos da autora Boelter (2016), acredita-se na necessidade do desenvolvimento dos espaços expositivos que abriguem recursos tecnológicos e, também, obras de Arte Gráfica. Concluindo, Levy (1998) afirma,

> *compreender o estágio atual das técnicas como resultado de uma série de disputas entre os diversos atores sociais, de projetos rivais constantemente em choque, de novas descobertas imprevistas que pode alterar radicalmente o uso, e, portanto, o sentido e o destino de um dado objeto "técnico" (LEVY, p.2 1998).*

O intuito dessa citação é propor o "fim da pretensa oposição entre o homem e a máquina" (LEVY, p.2 1998). Desta forma, Levy aponta a responsabilidade dos profissionais que criam e, no caso específico dos museus, que manipulam os recursos de tecnologia digital para a "percepção do pensamento e da comunicação que se organiza em grande parte a vida da cidade no cotidiano e que se agenciam as subjetividades dos grupos" (LEVY, p.115 1998). Assim, o processo de elaboração e criação de uma exposição deve ser bem analisado pelos profissionais envolvidos, especialmente no que diz respeito à realidade tecnológica contemporânea, dosando-a e levando em consideração a possibilidade de causar dispersão da atenção nos visitantes.

Referências

Almeida, Luciana. *Comunicação mediada por computador. Ambientes virtuais imersivos na história dos dispositivos de produção de imagem.* Rio de Janeiro, 2004.

Bersch, Rita. SARTORETTO, Mara Lúcia. Centro Especializado em Desenvolvimento Infantil. Introdução a Tecnologia Assistiva. Porto Alegre, 2008. Disponível em: <http://www.assistiva.com.br/Introducao%20TA%20Rita%20Bersch.pdf> Acesso em: 20 de janeiro de 2019.

Boelter, Valéria. *Design de exposição na Arte e Tecnologia Digital: uma prática em construção*. Estudos em Design, Revista Online. Rio de Janeiro. V.24, n.3, 2016.

Friess, Peter. *Museums: agents of social change and development*. ICOM, numero 1, 2008.

Ferreira, A.F. *Dedos de ver: Informação especial no museu e a inclusão social da pessoa com deficiência visual*. 2011. RJ.

Giusti, Ellen. *Digital Technologies and the Museum Experience: handheld Guides and Other Media*. Improving visitor access p. 97-108, 2009.

Levy, Pierre. *As tecnologias da inteligência o futuro do pensamento na Era da informática.* 1998.

Lima. Diana Farjalla Correia. O que se pode designar como museu virtual segundo os museus que assim se apresentam. In: Encontro Nacional de Pesquisa e Pós-Graduação em Ciência da Informação, 10, 2009, João Pessoa. Anais... João Pessoa: UFPB, ANCIB. 2009. Disponível em: <file:///C:/Users/helen/Downloads/3312-5583-2-PB.pdf> Acesso em 10-05-2019.

Macedo, Claudia S. *Diretrizes para criação de objetos de aprendizagem acessíveis.* Florianópolis, 2010.

Oliveira, B.J et al. *O fetiche da interatividade em dispositivos museais: eficácia ou frustração na difusão do conhecimento científico.* Revista museologia e Patrimônio, 2014.

Rabello, Rafaelle R. *Arte interativa: entre o "Espaço Utópico" e o "Tempo Ucrônico".* 10 encontro internacional de Arte e Tecnologia (#10.Art), 2011, Brasília: Programa de pós-Graduação em Artes da Universidade de Brasília, 2011.

Sarraf, V. *Acessibilidade em espaços culturais: mediação e comunicação sensorial.* p.41-42. 2015. SP

Uzeda, Helena. *As novas tecnologias das exposições museológicas: objetos reais e a concorrência digital.* XVII ENANCIB, 2016. Disponível em: <shorturl.at/guNPS>. Acesso em 29/06/2018.

Velloso, Fernando. *Informática: Conceitos básicos*. 9. ed. Rio de Janeiro: Elsevier, 2014.

Puesta en valor del Patrimonio Ceramico Arqueológico Guaraní. El rol de los Museos en el Nordeste Argentino

Silvia Virginia Jordán,

silviavjordan@gmail.com

Lorenzo Javier Gonzalez

lorenzojaviergonzalez@gmail.com

Andrea Marta Dormond

andreadormond@gmail.com

Analía Roxana Gansel

analiagansel@gmail.com,

Mirna Edith Rivas

mirnaedithrivas@gmail.com

Carlos Antonio Boián

broigraf@gmail.com

Facultad de Arte y Diseño - Universidad Nacional de Misione

Resumen

La experiencia que compartimos se desarrolla a partir de un itinerario que posibilita visualizar colecciones de cerámica arqueológica guaraní en diferentes museos del Nordeste Argentino.

La presentación a la Convocatoria de PDTS, Proyecto de Desarrollo Tecnológico y Social, permite el acceso a un financiamiento que posibilita la incorporación de expertos en arqueología, historia y museología, apoyados en el uso de las redes sociales para interactuar en grupos desdibujando las distancias geográficas, donde compartimos problemáticas de interés.

En consecuencia se generaron convenios, acciones conjuntas, trabajo colaborativo con varias instituciones y en la actualidad un convenio marco entre el Museo Regional Aníbal Cambas de la ciudad de Posadas y la UNaM, casa de estudios de este equipo de investigación.

El objetivo del proyecto en curso hasta fines del año 2021, consiste en realizar registros fotográficos y fílmicos de vasijas cerámicas arqueológicas de tradición Tupí Guaraní, para la edición de un Catálogo Digital que integre morfología, tecnología, y cronología de los ceramios de museos.

Palabras clave: patrimonio; catalogación; museo; cerámica; guaraní.

Resumo

A experiência que compartilhamos é desenvolvida a partir de um itinerário que permite visualizar coleções de cerâmica arqueológica guarani em diferentes museus do nordeste argentino.

A apresentação à Chamada do PDTS, Projeto de Desenvolvimento Tecnológico e Social, permite acesso a financiamentos que permitem a incorporação de especialistas em arqueologia, história e museologia, apoiados pelo uso de redes sociais para interagir em grupos desfocando distâncias geográficas, onde compartilhamos questões de interesse.

Consequentemente, foram gerados acordos, ações conjuntas, trabalho colaborativo com diversas instituições e, atualmente, um acordo-quadro entre o Museu Regional Aníbal Cambas da cidade de Posadas e a UNaM, casa de estudos dessa equipe de pesquisa.

O objetivo do projeto em andamento até o final de 2021 é fazer registros fotográficos e cinematográficos de vasos arqueológicos de cerâmica da tradição Tupí Guarani, para a edição de um Catálogo Digital que integra morfologia, tecnologia e cronologia da cerâmica de museus.

Palavras-chave: patrimônio; catalogação; museu; cerâmica; guaraní.

Abstract

The experience we share is developed from an itinerary that makes it possible to visualize collections of Guaraní archaeological ceramics in different museums of the Argentine Northeast.

The presentation to the Call of PDTS, Project of Technological and Social Development, allows access to financing that allows the incorporation of experts in archeology, history and museology, supported by the use of social networks to interact in groups blurring geographical distances, where we share issues of interest.

Consequently, agreements, joint actions, collaborative work with several institutions and currently a framework agreement between the Aníbal Cambas Regional Museum of the city of Posadas and the UNaM, house of studies of this research team were generated.

The objective of the ongoing project until the end of the year 2021, is to make photographic and filmic records of archaeological ceramic vessels of Tupí Guaraní tradition, for the edition of a Digital Catalog that integrates morphology, technology, and chronology of museum ceramics.

Keywords: heritage; cataloging; museum; ceramics; guaraní.

El rol de los museos

Los museos conservan importantes vestigios de la historia de la humanidad que reflejan costumbres, tradiciones, tecnologías, avances

científicos y objetos diversos que pertenecen a la cultura en su conjunto, entendiendo a esta como la extensión del sujeto mismo.

El avance tecnológico y multimedial ha brindado múltiples posibilidades de resguardo, conservación y difusión de distintos patrimonios. Esto quiere decir que no solo se pueden estimar fechas, periodos o contextos sino también acercar a miles de personas en todo el mundo, información e imágenes y ampliar la accesibilidad por medio de internet. De hecho, cada vez más instituciones logran realizar actividades interactivas desde la difusión y promoción por redes, hasta la creación de aplicaciones relacionadas a visitas virtuales.

De esta forma, el objeto cultural se aproxima a la sociedad y ejerce de algún modo un rol, en este caso tanto en la recreación de las piezas en talleres de modelado de tipologías cerámicas, trabajo educativo orientado a fortalecer la difusión de este patrimonio y la manera en que los interesados se apropien de ella. Al decir de Kush: "(…) La cultura no vale porque la crean los individuos, o porque haya obras, sino porque la absorbe la comunidad, en tanto esta ve en aquella una especial significación (…)" (Kush, 1975: 20)

Nuestra propuesta de puesta en valor del patrimonio arqueológico correspondiente a la colección cerámica Tupi-guaraní del Museo Regional Aníbal Cambas[1], se apoya en recursos digitales. Los mismos son una herramienta primordial desde el campo del arte y el diseño. Trabajar con estos medios permite resguardar colecciones en otro soporte que no sea fotografía o video y producir contenido on line que deje visible de forma tangible la cultura material. Se seleccionó ésta cerámica arqueológica para la edición de un catálogo digital, que junto al inventario permita el estudio, investigación y análisis de más de un centenar de piezas, por parte de equipos de investigadores, estudiantes y expertos de distinta procedencia.

Lo valioso de este proyecto desde sus inicios de implementación es la mirada interdisciplinaria que se fue construyendo con el aporte de los profesionales que integran el equipo de trabajo. Por ejemplo, los instrumentos que utilizan los arqueólogos para el relevamiento y clasificación de las piezas, suman datos cuantitativos vinculados a escalas, dimensiones, espesores, composición química de restos extraídos de la fase interna de los contenedores y otros.

[1] Impactó en el desarrollo de trabajo de campo en este equipo y otros, el cierre temporario por remodelación de museos que dependen de la Dirección de Patrimonio de la provincia de Misiones: el Histórico y Arqueológico Andrés Guacurarí de Posadas y la Casa Museo Miguel Nadasdy de San Ignacio durante casi cinco años desde 2011 a 2016.
Junto al Nadasdy y al Museo de Prehistoria de Eldorado, hemos llevado adelante además proyectos de Extensión en el marco de las convocatorias PROFAE con financiamiento.

El valor de los registros, realizados de manera conjunta[2], consistió en el acceso a las vasijas del repositorio del museo, lo que posibilitó tanto manipular los ceramios de forma directa como generar un banco de imágenes con sus medidas respectivas, previa exposición en las vitrinas correspondientes.

Figura 1: *Vista actual de las vasijas de cerámica arqueológica en la Sala Guaraní, Museo Camba*

La adecuación efectuada en el Museo Cambas no fue sólo edilicia, se actualizó el inventario del patrimonio existente y se dotó espacio para una biblioteca, salón auditorio, salas de exposición permanente y otras de carácter transitorio, un amplio sector de galería que alberga la colección lítica del período Jesuítico, junto a equipamiento de seguridad de última generación: alarmas, detectores de incendio, equipo informático y proyector multimedia, entre otros.

Figura 2: *Vista de la nueva fachada luego de la remodelación. Museo Cambas, Posadas, Misiones.*

[2] Con los arqueólogos Dr. Mariano Bonomo y Rodrigo Angrizani de la UNLP y al Mgter. Francisco Noelli de la Universidad de Maringá, Brasil, a partir del año 2015.

Museos en la región NEA

En el nordeste argentino los museos son los actores principales para poner en valor el acervo histórico, la preservación del patrimonio que da identidad a lo local en torno a la cerámica arqueológica de tradición tupi-guaraní, tanto en las provincias de Misiones, Corrientes y Entre Ríos, como en otros puntos del país. Es principalmente en la Mesopotamia donde más talleres de cerámica hemos desarrollado, destinados a grupos diversos.[3]

Figura3: *Construcción de piezas en Museo de Antropología y Ciencias Naturales, Concordia, Entre Ríos.*

Dichos museos en distinta medida y de acuerdo a los recursos disponibles han podido llevar adelante diversas metodologías de conservación y difusión de los bienes para un mejor acceso a los mismos por parte del público.

[3] Talleres en congresos como CIPIAL, EDAN y diferentes museos donde hemos sido convocados en ciudades de Concordia, Entre Ríos; Gualeguaychú, Corrientes; Puerto Iguazú, San Ignacio, Campo Grande, Posadas en Misiones y hasta Santa Rosa, La Pampa.

Figura 4: *Japepó corrugada en el Museo Andres Guacurarí, Posadas, Misiones.*

El uso de nuevas tecnologías propicia recursos que generan un ida y vuelta con el público asistente que incorpora otros códigos y lenguajes visuales atractivos, que se adaptan a sus intereses. Históricamente la institución museo estaba más direccionada a un público adulto.

Hoy, se habla de los museos como un espacio donde se desarrollan investigaciones, exhibiciones con una función pedagógica que se puede valer de diferentes materiales didácticos, talleres y actividades enfocadas a recibir estudiantes de todos los niveles educativos. Esta acción es tan importante que se ve fortalecida con la respuesta del público, trabajo conjunto con escuelas y museos.

Figura 5: *Taller de cerámica guaraní con barro ñaú en Museo Ex Casa Martínez, Corrientes.*

Por ejemplo, en la ciudad de Corrientes, donde fuimos varias veces convocados, por el Museo Ex Casa Martínez y la filial del CFI, hemos podido disertar seminarios y talleres sobre manifestaciones del hacer guaraní, muy especialmente cerámica.

Este Museo cuenta con una muestra permanente de objetos pertenecientes a la cultura guaraní colectados en distintos puntos de la provincia, como Ituzaingó; materiales encontrados in situ, como así también se organizan muestras temporales, exposiciones, eventos; espectáculos en vivo, presentaciones de libros, que pueden tener lugar en un horario extraordinario, como por ejemplo la Noche de los Museos, donde participa activamente la comunidad local y proveniente de la vecina ciudad de Resistencia en Chaco.

Figura 6: *Olla Japepó corrugada cerámica arqueológica guaraní. Museo ex Casa Martínez. Corrientes.*

Después de un gran esfuerzo para la puesta en valor de este histórico solar que data del Siglo XVIII, se abrieron al público tres salas. La primera está dedicada a la arqueología correntina-guaranítica donde se pueden apreciar cinco piezas: urnas funerarias y cerámicas de uso doméstico, que datan entre 1.000 y 1.800 años antes del presente.

Es la primera vez que Corrientes muestra un patrimonio arqueológico tan importante. Son piezas que estaban depositadas en el Museo de Ciencias Naturales Amadeo Bonpland y que provienen de excavaciones realizadas durante la construcción de la represa Yacyretá.

En una segunda sala se habilitó un museo de sitio, donde se da cuenta de la historia de la Casa Martínez y los detalles del proceso de restauración. En tanto, en un tercer sector para muestras temporarias se inauguró una muestra de fotos de Samuel Rimathe, un viajero que a finales del Siglo XIX registró diferentes lugares de la ciudad de Corrientes.

Figura 7: *Cerámica arqueológica guaraní proveniente de Yacyretá, Museo ex Casa Martínez, Corrientes*

Museo Histórico y Ambiental

Fundado en la ciudad de Ituzaingó, provincia de Corrientes en 1984, para salvaguardar el patrimonio cultural de la región, ante el inicio de las obras civiles para la construcción de la Represa Yacyretá sobre el río Paraná. El mismo articula diferentes tareas como colecta de piezas, estudios técnicos para identificación, clasificación de muestras conservadas para exposición y para reserva científica, programas de educación masiva y difusión ambiental en toda la región de influencia, en busca de un cambio de actitud en cuanto a comportamiento conservacionista de la población. Su colección incluye elementos que guardan relación con la vida y la historia del pueblo, en materia ecológica y antropológica. En la margen paraguaya, ciudad de Ayolas, se edificó un Museo de sitio con características similares. Lo mencionamos en esta instancia por tener origen similar al Museo de la Tierra Guaraní de Hernandarias, fruto de las excavaciones realizadas para la construcción de la represa de Itaipú.

Figura 8: *Vista de piezas en el Centro de Interpretación de la EBY, Ituzaingó, Corrientes.*

Museos de Sitio como aporte a la Educación y la Acción Cultural

Los museos de sitio son habituales en esta región guaraní-jesuítica. Esto permite la valoración del patrimonio mueble o inmueble en su lugar de origen, compartiendo in situ el contexto propio de esos bienes culturales, ya que evita la concentración de artefactos en las ciudades capitales que colectan bienes de distintas procedencias. De este modo se fortalece la circulación de público a zonas en algunos casos periféricas, generando circuitos que combinan acciones culturales que brindan una democratización en la producción y difusión de conocimiento.

La modalidad permite la apropiación de los herederos directos o indirectos que cohabitan y dotan de sentido a dicho bien y lo custodian al decir del educador brasileño Paulo Freire. Este posicionamiento es compartido por la Dra. argentina Calafate Boyne, quien afirma en el diagnóstico de la UNESCO acerca de los museos de sitio, lo siguiente:

> *"La interpretación y la educación desempeñan un papel fundamental en la conservación de los recursos naturales y culturales, ya que permiten al público establecer vínculos afectivos e intelectuales con lo que para él significan esos recursos. Sólo cuando las personas comprenden la importancia de un lugar o de un objeto pueden llegar a valorarlo verdaderamente y defender su protección" (Calafate Boyne, 2004, p.83).*

La apropiación del patrimonio por una determinada comunidad, no solo garantiza su protección sino también sitúa al pensamiento de una cultura en relación a sus raíces y su contexto contemporáneo, lo que pone en juego el rol educativo de los museos. En palabras de Freire, "…el pensamiento, lenguaje auténtico, se engendra en una relación dialéctica entre el sujeto y su realidad cultural e histórica concreta" (Freire, 1964, p.77), y los museos están allí para contribuir a este proceso en acciones culturales que se vinculan con instituciones educativas de diversos niveles.

En el caso de los museos de las ciudades fundadas como reducciones Jesuíticas en el siglo XVII: La Cruz y Yapeyú, Corrientes donde se realizaron relevamientos, se conservan restos de su etapa prehistórica, jesuítica y colonial, en espacios donde se exhiben colecciones diversas, en muchos casos, sin catalogar.

Figura 9: *Museo de Sitio Guillermo Furlong, Yapeyú, Corrientes.*

Figura 10: *Museo de Sitio Guillermo Furlong, Yapeyú, Corrientes.*

Se trata de restos arqueológicos de períodos anteriores a la cultura guaraní, pequeños fragmentos cerámicos, así como algunas vasijas completas, hornos construidos por los jesuitas y guaraníes, antigua

arquitectura, y tallas en piedra, la mayoría proveniente del periodo reduccional.

Figura 11: *Museo de sitio, Horno jesuítico, La Cruz, Corrientes.*

Sobre pedagogía y acción cultural para la libertad, Paulo Freire es un pionero en manifestar ideas tales como:

> *"Los alumnos deben descubrir las razones que se esconden detrás de la mayor parte de sus actitudes en relación con la realidad cultural, y así afrontarla de una manera nueva. "La re-admiración" de su anterior "admiración" es necesaria para provocar este cambio. Los educandos adquieren una capacidad de conocimiento crítico mucho más allá de la simple opinión, al develar sus relaciones con el mundo histórico cultural en el cual y con el cual existen". (Freire, 1964, p.78)*

Y continúa: "Una pedagogía utópica de denuncia y de anuncio como la nuestra, tiene que ser un acto de conocimiento de la realidad denunciada a nivel de la alfabetización y la post alfabetización que constituyen, en cada caso, una acción cultural". (Freire, 1964, p.78)

Identificados con estas premisas, el equipo de trabajo se plantea como objetivo contribuir a la difusión del arte cerámico arqueológico guaraní; poner en valor esta práctica de modelado y preservar los modos ancestrales de producción cerámica. En ese sentido, la realización de talleres donde se recrean tipologías con materiales regionales, convoca a personas del público en general, docentes, estudiantes de diferentes áreas y niveles educativos, interesados en la temática.

Figura 12: *Parte del equipo en Muestra temporaria Memoria Roja, Museo Cambas, Posadas.*

¨Catalogación de cerámica arqueológica guaraní perteneciente a colecciones argentinas¨, es el principal proyecto que nos reúne en el equipo interdisciplinario, y nos mueve a presentar resultados en jornadas, congresos y talleres en el marco de diversas instituciones como los museos. Algunos de los espacios museísticos donde se llevaron a cabo dichas actividades fueron: el Museo Ex Casa Martínez en Corrientes; el Museo de Antropología y Ciencias Naturales, Concordia, provincia de Entre Ríos; el Museo Miguel Nadasdy, San Ignacio y el Museo Andrés Guacurarí, Posadas, Misiones, vinculando investigación y transferencia al medio.

Figura 13: *Cerámica del período reduccional, Museo Miguel Nadasdy, San Ignacio, Misiones.*

A modo de conclusión

Es de vital importancia que los museos realicen acciones conjuntas con la universidad pública, que tiene como postulados docencia, investigación, extensión y transferencia como en este caso, para divulgar resultados de proyectos, tanto en el ámbito académico y entre comunidades científicas.

En cuanto al impacto en el medio, el desarrollo de los talleres propicia destinar material didáctico orientado a niños y adolescentes de escuelas, entre ellos a los alumnos mbyá que asisten a escuelas multiculturales bilingües, donde en muchos casos se desconoce la existencia de bienes patrimoniales como la cerámica arqueológica guaraní de la región y particularmente de la provincia de Misiones, Argentina.

Figura 14: *Museo Arqueológico y Antropológico ¨Ex Casa Martínez¨. Tratamiento de superficie cerámica*

Referências

Catálogo Museo Regional “Aníbal Cambas” (2006), Posadas.

Freire, P. (1964). *Concientização teoría y práctica de la liberación*. Chile.

Jordán; Silvia V.; Dormond, A.; Boián, C. y Rivas, M. (2016). *Opy Tatá – Hogar de Fuego. Cerámica Guaraní de Pueblos Originarios del Nordeste Argentino Paraguay y Sur de Brasil*. ISBN: 978-950-579-412-6. Editorial Universitaria de la Universidad Nacional de Misiones y la realización de un material didáctico interactivo en soporte Cd.

https://www.editorial.unam.edu.ar/index.php/catalogo/libros-digitales/opy-tata-hogar-de-fuego-detail

Jordán, S.; Dormond, A. y otros. (2013). *Cerámica guaraní de pueblos originarios del Nordeste Argentino, Norte de Paraguay y Sur de Brasil,* (resumen). Editorial Universitaria. Universidad Nacional de Misiones. Posadas, Misiones, Argentina. ISBN 978-950-579-270-2

Jordán, S. y equipo (2011). *Diálogos. Intercambio cultural entre producciones de comunidades de pueblos originarios y artistas - artesanos contemporáneos*. Argentina. ISBN 978-950-579-209-2.

Kush, R. (1975) *Dos reflexiones sobre la cultura, en Cultura popular y filosofía de La liberación: una perspectiva latinoamericana*. Buenos Aires. García Cambeiro.

INODEP. Recuperado de: https://es.scribd.com/doc/134087609/Paulo-Freire-Accion-cultural-y-revolucion-cultural

UNESCO. (2004). Museoum internacional 223. Museo de sitio. Recuperado de: http://unesdoc.unesco.org/images/0013/001367/136709s.pdf

PROGRAMA

Sesión mesa 1: Revisitando los clásicos. 2018, año Felipe Lacouture. Coordinación: Mirtha Alfonso y Carlos Vásquez Olvera. Relatoría: Scarlett Galindo Lugar: Salón Paraná

09:00 – Apertura con video y videoconferencia.
09:20 – La trayectoria del museólogo Felipe Lacouture Fornelli y su legado. Carlos Vásquez Olvera.
09:30 – Felipe Lacouture y el museo dialogal. Scarlett Rocío Galindo Montiagudo.
09:40 – Releyendo a Felipe Lacouture: posibles líneas de investigación en el marco de la educación. Paola Araiza Bolaños.
09:50 – Debates.

Sesión mesa 2: Museología y enfoques críticos. Coordinación: Lucía Astudillo y Ana Burró. Relatoría: Luciana Menezes de Carvalho

10:30 – Godoi y los invisibles: experiencias museográficas multidisciplinarias. Vicente Arrúa Avalos, Ana Barreto Valinotti.
10:40 – La mercantilización de los museos tras la búsqueda de la hiperconectividad.

Virginia González, María Margaretic.
10:50 - Revisitando o Museu Nacional do Mar: reflexões sobre os procesos de visitação. Susana Nunes Tauné Pinol, Luiz Ernesto Merkle.
11:00 – Debates.
11:10 – Vozes que transformam museus. Susana Nunes Tauné Pinol, Luiz Ernesto Merkle. 11:20 - El mapa como dispositivo de exclusión de otredades en museos públicos de Rosario (Argentina). Sandra Escudero.
11:30 – Debates.

Sesión mesa 3: Reflexiones de museos latinoamericanos y caribeños en entornos hiperconectados.

Coordinación: Alejandra Peña y Diogo Melo. Relatoría: Melissa Campos Solórzano Lugar: Salón Monday

10:30 – El museo silencioso: hiperconexiones de culturas sumergidas. Alejandra Peña Gill. 10:40 - Acervos hiperconectados: reflexões sobre a construção de parâmetros de maturidade tecnológica em museus. Luciana Conrado Martins, Dalton Lopes Martins, Danielle do Carmo.

10:50 - MUSEUS 4.0: Potencia, usos e desusos das TICs para a interconexão em museus. Tereza Scheiner.
11:00 – Debates.
11:10 - Una lectura museográfica para Museos Históricos Nacionales: el caso Yaguarón y Pilar. Natalia Antola Guggiari, Félix Toranzos Miers.

11:20 - La creación del Museo de Arte Sacro de la Fundación Latourette Bo: un referente de la museología en Paraguay. Luis Lataza.
11:30 – Debates.

Sesión mesa 2: Museología y enfoques críticos.
Coordinación: Lucía Astudillo y Ana Burró. Relatoría: Luciana Menezes de Carvalho

15:00 – El próximo Museo Nacional de Arte. Natalia Antola Guggiari, Félix Toranzos Miers. 15:10 – Reflexionando desde la teoría aplicada a la praxis. Eva Beatríz Guelbert.
15:20 – Enfoque crítico de la exposición Orozco y los Teules 1947 – 2017. Scarlet Rocío Galindo Monteagudo.

15:30 – Debates.
15:40 – Los museos paraguayos comienzan a ocupar su lugar. Luis Lataza.
15:50 - La participación comunitaria en el resguardo de los hallazgos arqueológicos a través del Museo Regional Comunitario Cuitlátihuac. Viridiana Romero Garnica.
16:00 - Del horizonte práctico a la práctica teórica: los estudios culturales y el pensamiento de Ticio Escobar, la praxis del Museo del Barro y el Seminario Espacio/Crítica en su encrucijada con la diversidad. Damián Cabrera.
16:10 - El retorno a la vida pública: La experiencia del Museo Histórico Arqueológico Andrés Guacurarí. Lorena Salvatelli.
16:20 – La historia escrita con A. Red de Museos de Canelones, Uruguay.
16:30 – Debates.

Sesión mesa 3: Reflexiones de museos latinoamericanos y caribeños en entornos hiperconectados.

Coordinación: Alejandra Peña y Diogo Melo. Relatoría: Melissa Campos Solórzano Lugar: Salón Monday

15:00 - Interconexões, novas ou velhas tecnologias: nas encruzilhadas de Exu, caminhos possíveis entre a decolonialidade e o incêndio do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro. Diogo Jorge de Melo, Aline R. S. Guimarães
15:10 - Tecnologias digitais e acessibilidade em exposições de arte. Matheus Rocha Moreira, Helena Cunha de Uzeda.

15:20 - Tecendo uma rede cultural: um banco de dados patrimonial para compartilhar informações de coleções. Otis Crandell, Mariana Novaes, Fabio Parent, Ney Kawan da Silva. 15:30 – Debates.
15:40 - Catálogo digital del Museo Regional Aníbal Cambas. Silvia V. Jordán, Andrea M. Dormond, Mirna E. Rivas, Lorenzo González, Analia Gansel.

15:50 - Estrategias de registro y socialización de experiencias museológicas y patrimoniales. Teresa Arias Rojas, Daniel Contreras.
16:00 - Puesta en valor del patrimonio cerámico arqueológico guaraní. Museo Regional Anibal Cambas, Posadas, Misiones, Argentina. Silvia V. Jordán, Andrea M. Dormond, Mirna E. Rivas, Lorenzo González, Analia Gansel, Carlos Antonio Boián.