



M U P O

¿CÓMO?

¿PARA QUÉ?

¿PARA QUIÉN?

COORDINADORES

Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle
Ángel B. Espina Barrio
Vanessa Calvimontes Díaz
André Oliveirinha

TÍTULO
Museos: ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?

AUTOR
Vários

COORDENAÇÃO GERAL
Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle; Ángel B. Espina Barrio;
Vanessa Calvimontes Díaz; André Oliveirinha

PROJETO GRÁFICO
Vítor Gil

REVISÃO DE TEXTO
Cristina Cerdeira; Mafalda Pereira; Micaela Pelicano;
Tiago Alves

ISBN
978-989-36363-3-6

DEPÓSITO LEGAL
567451/26

IMPRESSÃO
Europress – Indústria Gráfica

TIRAGEM
200 exemplares

EDIÇÃO
Universidad de Salamanca; Grupo Salamanca de Investigación
en Museos y Patrimonio Iberoamericano (GSIM); Câmara
Municipal de Penamacor
Julho de 2026



NOTA PRÉVIA

A preservação da memória coletiva e a valorização do património cultural são fatores estruturantes de qualquer sociedade comprometida com um desenvolvimento sustentado e consciente. É neste enquadramento que se inscreve a presente publicação, resultante da colaboração entre o Município de Penamacor e o Grupo de Salamanca de Investigación en Museos (GSIM), no qual o Museu Municipal de Penamacor se encontra representado. Este volume propõe-se como um espaço de reflexão crítica e técnica sobre a instituição museológica, entendida não como um repositório imóvel do passado, mas como um agente ativo na interpretação do presente e na construção do futuro, em permanente diálogo com as comunidades.

A museologia contemporânea impõe um exercício contínuo de equilíbrio entre o rigor científico e a responsabilidade social. A compreensão dos métodos e processos de salvaguarda, bem como das opções que orientam a intervenção sobre o legado histórico, constitui um passo essencial para assegurar a transmissão íntegra e qualificada da herança cultural. Esta dimensão técnica – que abrange áreas como a conservação preventiva, a documentação ou a curadoria estratégica – não se esgota em si mesma, funcionando antes como o alicerce que permite aos bens musealizados recuperar significado, voz e pertinência no contexto da modernidade.

Neste sentido, a gestão do património deve ser orientada por uma finalidade que ultrapassa a mera contemplação. O verdadeiro valor das instituições museológicas reside na sua capacidade de atuar como instrumentos de coesão social e de educação não formal. Ao interpretar o passado, o museu fornece ferramentas fundamentais para a compreensão da identidade coletiva e para o fortalecimento da consciência cívica. É nesta missão de serviço público que a museologia encontra o seu sentido mais profundo: transformar o conhecimento acumulado em experiência partilhada, capaz de estimular o pensamento crítico, a criatividade e o envolvimento ativo dos cidadãos.

Os espaços museológicos são hoje chamados a afirmar-se pela sua abertura, diversidade e inclusividade. A democratização do acesso à cultura implica que estas instituições se configurem como lugares de acolhimento e diálogo entre públicos diversos – das comunidades locais aos investigadores, das gerações mais jovens aos visitantes que procuram novas leituras da História. O museu deve, assim, assumir-se como um espaço de encontro e participação, onde a representatividade e o envolvimento ativo da comunidade constituem critérios fundamentais de excelência.

Com a publicação deste volume, a Câmara Municipal de Penamacor reafirma o seu compromisso com uma política cultural assente no conhecimento, na investigação e na cooperação académica, promovendo a consolidação de boas práticas e contribuindo para a valorização e dignificação do setor museológico. É através desta visão integrada que se assegura que o património permanece um organismo vivo, capaz de inspirar, interpelar e servir plenamente a sociedade contemporânea.

José Miguel Oliveira
Presidente da Câmara Municipal de Penamacor

ÍNDICE

09	PRÓLOGO Ángel B. Espina Barrio
11	INTRODUCCIÓN Eduardo R. Saucedo y Vanessa Calvimontes
	SECCIÓN I REPENSAR EL MUSEO: MARCOS CONTEMPORÁNEOS, TENSIONES Y DESAFÍOS.
29	LA NUEVA MUSEOLOGÍA FRENTE A LA SITUACIÓN ACTUAL DE LOS MUSEOS EN MÉXICO: DE LA EXQUISITEZ TEÓRICA A LA IMPLACABLE REALIDAD. Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle
55	INNOVACIÓN CULTURAL EN MUSEOS: TRANSFORMANDO ESPACIOS TRADICIONALES EN HUBS TURÍSTICOS. Edgar Romario Aranibar Ramos y Miguel Ángel Demetrio Olarte Pacco.
85	ORÍGENES Y TRAYECTORIA DE LA COMUNIDAD NACIONAL IMAGINADA: ELEMENTOS PARA LA TRANSFORMACIÓN POR DISEÑO PARTICIPATIVO DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA. María Montemayor de Teresa y Daniel de León Languré.
	SECCIÓN II DECOLONIZAR EL MUSEO: EXPERIENCIAS, PRÁCTICAS Y ALTERNATIVAS.
117	DECOLONIZANDO LAS COLECCIONES, REIMAGINANDO EL FUTURO: EL MUSEF COMO PUENTE ENTRE PASADO Y PRESENTE. Vanessa Calvimontes Díaz, Elvira Espejo Ayca y Milton Eyzaguirre Morales
141	MUSEUS INDÍGENAS, MOBILIZAÇÕES ÉTNICAS E COSMOPOLÍTICAS DA MEMÓRIA: NOTAS INTRODUTÓRIAS À MUSEOLOGIA INDÍGENA NO BRASIL. Alexandre Oliveira Gomes
175	MUSEOS Y PATRIMONIALIZACIÓN DE OBJETOS CHAMÁNICOS: TEMAS Y PROBLEMAS. Renato Athias
187	EL MUSEO (IN)VISIBLE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA. Manuela García Lirio
	SECCIÓN III MUSEOS, ESTADO Y GOBERNANZA PATRIMONIAL.
211	MUSEOS EN PANAMÁ. ¿CÓMO? ¿PARA QUÉ? ¿PARA QUIÉN? Mónica Miguel Franco
225	MUSEU MUNICIPAL DE PENAMACOR: HISTÓRIA E DESENVOLVIMENTO DO TERRITÓRIO. André Oliveirinha y Cristina Gonçalves.
233	ENSAIO PARA A PROMOÇÃO DE UMA REDE DE MUSEUS E NÚCLEOS ETNOGRÁFICOS. Adélio Amaro.

PRÓLOGO

Ángel-Baldomero Espina Barrio⁰¹

La antigua función de los museos como casas de recopilación de objetos culturales con una, mejor o peor, clasificación, se opuso ya desde mediados del siglo pasado, la consideración de los museos entendidos como espacios más abiertos no sólo de preservación de la cultura material sino también como reflejo de la inmateral, y como lugares, asimismo, de gran valor pedagógico para las nuevas generaciones, en los aspectos referidos a las tradiciones y a las culturas. A eso se añade su dimensión de institución que colabora en el fomento de la investigación sobre tales elementos patrimoniales (tanto los expuestos como los compilados) y en la formación de identidades étnicas positivas en la población. Esto mismo podría aplicarse, de distintas maneras, a las exposiciones, los centros culturales, los archivos o las bibliotecas.

La relación Museos-Patrimonio cultural es patente y debe ser dinámica, abierta y participativa, con respecto a las comunidades. También favorecedora de una intraculturalidad adecuada, que ya sabemos que siempre debería estar abocada tanto a la conformación de una autoidentidad elevada como a un mejor conocimiento y comunicación intercultural entre los pueblos.

Así es como desde el inicio se orientó la labor del Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano (GSIM).

Se describen, en páginas siguientes, el origen y la trayectoria en los últimos cinco años de este grupo. Lo cierto es que, entre los varios grupos de Salamanca de Investigaciones puestos en marcha desde la especialidad antropológica centrada en la USAL, éste es el que se creó primero y, sin duda, es el que más actividades, y de mayor calidad, ha promovido. Se pusieron en marcha también otros grupos de investigación sobre “Antropología y Derecho”; sobre “Interculturalidad y Educación”; y sobre “Antropología e Historia”. Todos ellos siempre teniendo como referencia al ámbito Iberoamericano, con interesantes más desiguales acciones y resultados. Pero el GSIM, seguramente por la catálisis de su presidente, el Dr. Eduardo Rubén Sánchez de Tagle, y por la acción de sus destacados integrantes, de diversos países iberoamericanos (México, España, Portugal, Brasil, Colombia, Panamá, Bolivia, Perú

^[01] Profesor Titular de Antropología social de la Universidad de Salamanca. Coordinador del Doctorado en Ciencias Sociales de la Línea de Antropología y Presidente de honor del Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano, GSIM.

y Chile, principalmente) ha sobresalido en la elaboración de investigaciones, la implementación de cursos, foros y conferencias y en la edición de publicaciones, siempre alrededor de los temas apuntados que le son propios.

Otra muestra de lo que decimos es el volumen que ahora ve la luz, de contenido y orientación muy iberoamericanista y, como siempre, con investigaciones de alta calidad académica y de fuerte aplicación socio-cultural. Y precisamente la temática fundamental del texto se orienta a indagar sobre el presente y el futuro del papel de los museos en nuestras sociedades. Se trata de, primero, repensar esas funciones del museo; en segundo lugar, de descolonizar el mismo; y en tercero, observar cuáles son sus relaciones con los Estados y los gobiernos. Para ello, los ejemplos etnográfico-museológicos están tomados principalmente de México (en el primer apartado), Brasil y España (en el segundo) y Panamá y Portugal (en el tercero). Son esclarecedoras y valiosas reflexiones sobre el cómo, el para qué y el para quién, deben existir los museos. Con ellas el objetivo de este libro y del excelente coro académico que reúne, pienso que se logra con creces.

No hay mejor conmemoración del lustro de vida del GSIM que la publicación de este texto que pensamos servirá de guía y de punto de partida de la discusión para los especialistas. Al grupo le auguramos muchos más lustros de actividad: aglutinando distintos investigadores; animando investigaciones y tesis doctorales (especialmente como ayuda a los doctorandos); sirviendo de red de contactos, de difusión de ideas, de apoyos internacionales para el cumplimiento de nuestras tareas docentes, de promoción y de difusión del conocimiento y también de servicio al perfeccionamiento de las variables culturales y patrimoniales autógenas de nuestros pueblos y, finalmente, a una mejor convivencia y el “buen vivir” de los mismos.

Para estos fines, desde la Universidad de Salamanca, siempre nos tendrán a su lado, ayudando en lo posible.

Salamanca, 31 de marzo de 2026.

INTRODUCCIÓN

Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle⁰¹
Vanessa Calvimontes Díaz⁰²

¿Cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?, tres cuestionamientos que cobran profundas implicaciones cuando se les sitúa en el contexto de los desafíos y los procesos de transformación que hoy se ciernen sobre los museos de Iberoamérica y el mundo. Pues la encrucijada por la que actualmente transitan los museos resulta a todas luces algo sin precedentes. Ya que a lo largo de su historia nunca antes estos recintos habían sido tan numerosos, tan diversos, ni tan difíciles de definir de manera unívoca, así como tampoco se les había analizado, documentado y discutido tan profundamente. Pero, sobre todo, nunca como hoy se habían generado tantas interrogantes y expectativas en torno a su valor o su potencial patrimonial, educativo y cultural. En ese sentido, esta obra busca realizar un modesto aporte tanto al campo del debate teórico, como a los aspectos prácticos que en pleno siglo XXI han ido definiendo la labor y la razón de ser de los museos.

Así, es posible afirmar que el grueso de las ideas, experiencias y propuestas que se enuncian a lo largo de las siguientes páginas apuntan no solo a los desafíos del presente, sino que también se proyectan hacia el futuro, un futuro que se antoja urgente y necesario en el cual los museos, sin importar sus especificidades, logren por fin trascender la concepción tradicional de raíz decimonónica de los museos como pasivas galerías de exhibición, y se conviertan de una vez y para siempre en medios útiles para incidir positivamente en la transformación de las sociedades.

El germen de este volumen remite tanto a las inquietudes propias de sus creadores, como a las circunstancias específicas que los llevaron a coincidir en el tiempo y en la voluntad de conformar un colectivo académico dedicado al estudio de fenómenos relacionados con los museos y el patrimonio cultural iberoamericano. Particularmente, en torno a

[01] Doctor en Antropología de Iberoamérica por la Universidad de Salamanca y presidente del Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano, GSIM.

[02] Doctoranda de Ciencias Sociales, línea Antropología, por la Universidad de Salamanca. Investigadora independiente y miembro de GSIM.

los museos de contenido ligado a la Historia, la Antropología y otras Ciencias Sociales. Un trayecto breve pero significativo, que abarca apenas un lustro, el cual, no obstante, ha resultado pleno de aprendizajes y experiencias tanto a nivel académico, como en términos de la generación de sólidos lazos de compañerismo que han incentivado el crecimiento personal de quienes hemos tenido la fortuna de formar parte de esta iniciativa.

Esta historia empezó a escribirse el 18 de mayo de 2020, en el marco de la XLIII celebración del Día Internacional de los Museos, cuando un grupo de académicos provenientes de México, España, Colombia, Brasil, Chile, Bolivia, Perú, Panamá y Portugal, dedicados a la investigación, la docencia, la gestión del patrimonio cultural y los museos, decidimos conformarnos formalmente como colectivo de investigación. Un acto que tuvo como escenario y catalizador los albores de la pandemia de COVID-19, junto a las condiciones que esa singular coyuntura impuso a los museos, las escuelas y otros recintos culturales. Fue así como nació el Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano (GSIM); distantes geográficamente, pero unidos gracias a las Tecnologías de la Información y la Comunicación y, sobre todo, profundamente entrelazados por las problemáticas e inquietudes comunes en torno a los museos y los bienes patrimoniales, que se manifestaban en cada uno de nuestros países.

El nombre de este colectivo académico internacional, interinstitucional e interdisciplinario hace referencia, en primera instancia, al hecho que sus miembros fundadores encontramos como uno de los primeros puntos de confluencia nuestro paso por la Universidad de Salamanca, España, donde realizamos estudios de Posgrado, principalmente de Doctorado. La presencia y el papel del Dr. Ángel Espina Barrio en la etapa formativa de este colectivo, profesor y investigador del doctorado en Ciencias Sociales de la USAL, y en su momento director de varias de las tesis de doctorado de los miembros fundadores, fortaleció esta convicción. De esta forma, el GSIM quiso expresar con su denominación su relación con el alma mater salmanticensis, con la que le unen lazos de cercanía simbólica y de colaboración académica entre universidades, museos y centros de investigación en el continente europeo y en América Latina.

El GSIM surgió con la misión de promover, dinamizar y difundir la investigación y los saberes en torno a los museos y el patrimonio cultural en distintos países de Iberoamérica, así como profundizar en su relación con otros países y con otros patrimonios del mundo. Pero también, con la finalidad explícita de fomentar la cooperación institucional, el intercambio de experiencias, el apoyo a la formación de profesionales en Ciencias Sociales, museos y patrimonio, así como la generación de proyectos interdisciplinarios y multinacionales. Todo, bajo la convicción de que el siglo XXI representa un momento de retos inéditos para los museos y para los proyectos asociados con el conocimiento social, la educación, la investigación, la protección, la conservación, la difusión y la puesta en valor del patrimonio cultural.

Por lo que el Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano, desde sus orígenes, comenzó a generar una serie de tareas de índole académico, formativo,

de investigación, gestión y divulgación, buscando propiciar una reflexión profunda y un cúmulo de acciones encaminadas a la transformación integral de los museos, las visiones de la museología canónica y los proyectos aplicados en torno al patrimonio cultural, adecuándolos a las nuevas realidades y a las necesidades, en permanente transformación, de las sociedades de nuestro tiempo.

De esta forma, a lo largo de los últimos cinco años el GSIM ha ido desarrollado diversas actividades, entre las que destacan cuatro encuentros académicos internacionales, así como distintos cursos de capacitación dirigidos a estudiantes, profesionistas y funcionarios públicos relacionados con el ámbito de los museos y los proyectos patrimoniales y comunitarios, llevados a cabo en países como Chile, España y México. De igual modo, se han generado dos publicaciones colectivas internacionales, el *Boletín del Museo Regional de Atacama en edición extraordinaria de colaboración internacional* (2021), y el libro colectivo *Cultura popular e identidades sociales en Latinoamérica contemporánea* (2022), editado por el GSIM y el Instituto de Investigaciones Antropológicas de Castilla y León de la Universidad de Salamanca, junto con numerosos conversatorios, conferencias y talleres, entre otras actividades.

En este contexto, resulta pertinente enunciar las temáticas que han animado los encuentros académicos internacionales realizados hasta el día de hoy, pues ellas reflejan las inquietudes que han marcado los derroteros del GSIM durante esta primera etapa de su existencia. En el 2020 se realizó el encuentro: *Museos, educación y patrimonio cultural iberoamericano: Nuevos y viejos desafíos*. En 2021 la temática abordada fue: *Museos y patrimonios iberoamericanos: Fronteras e intersecciones*. En el 2022 desarrollamos un evento sumamente enriquecedor y fructífero, denominado: *Museos y pueblos originarios, encuentro de visiones y saberes*. Mientras que en el 2023 se organizó el evento: *Museos ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?*, el cual sería determinante, a la postre, para la concepción de la presente obra. Cabe también mencionar que estas actividades contaron con la participación de destacados académicos y otros profesionales de los museos, autoridades de diversa índole, pueblos indígenas, estudiantes, funcionarios públicos, así como distintos grupos sociales y colectivos de la sociedad civil.

Mención aparte merece el curso gratuito en línea: *Métodos antropológicos aplicados a la investigación del patrimonio cultural en museos, escuelas y comunidades*, que se llevó a cabo en octubre de 2024, ofertado como curso oficial del doctorado en Ciencias Sociales de la Universidad de Salamanca, el cual contó con un panel docente internacional de alto nivel y reconocida experiencia, integrado por investigadores del GSIM provenientes de México, Brasil, España, Bolivia, Chile y Colombia. La respuesta a la convocatoria de este curso fue por demás alentadora, con más de un centenar de estudiantes inscritos provenientes de países como: Argentina, Bolivia, Brasil, Camerún, Chile, China, Colombia, Cuba, Ecuador, España, Grecia, Honduras, México, Nicaragua, Panamá, Perú, Portugal y Venezuela. De igual modo, cabe señalar que además de impacto directo que esta actividad académica tuvo en la formación profesional de los alumnos inscritos, los videos con las sesiones quedaron

disponibles para consulta abierta en las redes sociales del GSIM; al igual que se ha venido haciendo con el grueso de las actividades que el grupo ha realizado en los últimos cinco años. Videos que día a día siguen acumulando cuantiosas reproducciones.

Entre las instituciones que han participado activamente en las actividades académicas que hasta aquí hemos mencionado destacan: la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, la red de Museos y Centros Culturales del Banco de la República de Colombia, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia, el Museo Regional de Atacama, el Museo de la Educación Gabriela Mistral, el Núcleo de Investigadores del Sur (NUDISUR) y la OTEC Cultura y Territorio de Chile, el Museo Municipal de Penamacor y el Museo Arqueológico José Monteiro de Fundão, en Portugal, así como el Museo indígena Kanindé en Ceará, Brasil. Mientras que, en el ámbito educativo, destaca la participación de diversas instituciones, como la Universidad de Salamanca, España, la Universidad Pedagógica y Tecnológica de Colombia, la Universidad de la Serena en Chile, la Cátedra Internacional de Interculturalidad y Pensamiento Crítico y el Centro Regional de Formación Docente e Investigación Educativa (CRESUR). A todos ellos deseamos expresarles todo nuestro reconocimiento y gratitud.

Por su parte, en el 2025 el GSIM celebró un lustro de trabajos ininterrumpidos con la creación del presente volumen, el cual, debido a diversas circunstancias, terminaría publicándose hasta el 2026. Un proyecto editorial que ha sido posible gracias a la gestión y el apoyo material del Municipio de Penamacor, Portugal, así como del Museo Municipal de Penamacor, a quienes agradecemos profundamente su invaluable apoyo para la edición de este texto. Llegados a este punto, resulta pertinente hablar específicamente de la obra, y poner sobre la mesa algunas de las inquietudes e ideas que han animado su creación, las cuales están alineadas con los proyectos que actualmente se gestan en el seno del GSIM. Ya que lejos de dar por sentado la razón de ser y la visión que anima al grupo, estamos convencidos de que se trata de cuestiones que tienen que ser pensadas y repensadas, planteadas y replanteadas, frente a las circunstancias específicas que acontecen día a día en nuestros entornos locales, regionales, nacionales, y desde luego también, en el entorno global.

Si bien los cinco años de existencia del GSIM resultan una pequeñísima fracción de tiempo en relación a la existencia de los museos, las concepciones jurídicas y académicas en torno al patrimonio, o el desarrollo de los saberes museológicos o pedagógicos, es innegable que en la primera mitad de esta década hemos atestiguado hechos que conllevan profundas implicaciones y cambios sustantivos no solo en nuestra materia de estudio, sino también en la vida de la humanidad.

Y es justo de ahí de donde nacen preguntas tales como: ¿Por qué más allá de los profundos y vertiginosos cambios que las sociedades han experimentado en los últimos tiempos los museos no han dejado de tener importancia, y incluso hoy en día parecieran tenerla aún más?, ¿Qué tipo de relaciones deberían de tener actualmente los museos con otros recintos afines como las instituciones educativas, los centros culturales, las bibliotecas, los centros

de interpretación del patrimonio natural o las casas de cultura comunitarias?, ¿Por qué a pesar de haber experimentado notables transformaciones a lo largo del tiempo, los museos han sido a la vez tan reticentes al cambio?, ¿Cuáles son las razones estructurales que motivan el arraigo tenaz de la museología canónica, interesada solo en la exhibición estética y pasiva de los bienes patrimoniales, y totalmente ajena a la problemática social que acontece al exterior de los recintos museísticos?, ¿Por qué actualmente resulta imprescindible dar un giro radical hacia la museología social?

Entre este cúmulo de cuestionamientos destacan, para nosotros, ciertas interrogantes que guiaron nuestros empeños antes y durante la creación de este proyecto editorial, particularmente: ¿Cuáles son los motivos centrales que justifican la creación de un libro con esta temática y estas características?, ¿Qué inquietudes generales y específicas son a las que atiende?, ¿A quiénes tendría que estar dirigido?, ¿Qué resultados esperamos obtener con su publicación? He aquí un esbozo preliminar de las respuestas, siempre abiertas y en permanente construcción, que fuimos descubriendo a lo largo de nuestro itinerario.

Luego de varios años de compilar, analizar, discutir e implementar distintas acciones y perspectivas en torno al patrimonio cultural, los museos y otras instituciones afines, resultaba claro que había ciertos temas que iban decantándose y ocupando un sitio predominante en la mayoría de nuestras actividades. Obviamente, muchos de esos temas no eran en lo absoluto nuevos, pero si nos interesaba en particular las diversas implicaciones que éstos cobraban en la actualidad, tanto en relación al trabajo que estábamos realizando desde el GSIM, como también a la luz de las realidades que cada uno de los miembros del grupo habíamos ido documentando en nuestros propios contextos territoriales y áreas de interés específico.

En el caso concreto de los museos, el hecho de que las teorías museológicas hayan tenido tan profuso e importante desarrollo a lo largo de las últimas décadas, pero tan escasa y pobre implementación práctica en los museos, nos parecía en sí mismo un fenómeno suficientemente relevante y con implicaciones tan trascendentes como para justificar la creación de un volumen colectivo que reflexionara, desde la actualidad, sobre ese y otros temas subyacentes. Particularmente, en el contexto Iberoamericano que, si bien comparte muchas tendencias y problemáticas generales con el resto del mundo, posee también, sin lugar a dudas, muchas particularidades. Así, uno de los objetivos centrales de este ejercicio académico es poner de manifiesto la problemática común, pero también la enorme diversidad de realidades, historias y contextos locales, regionales y nacionales que se vislumbran desde distintas latitudes iberoamericanas.

Otro elemento importante que motivó la creación de esta obra, fue nuestra convicción de que el cuestionamiento tripartita de: Museos ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?, resultaba una provocación académica e intelectual oportuna y sugerente, pues invitaba a los investigadores involucrados a reflexionar sobre el sentido y la esencia misma de los museos y el patrimonio cultural en la actualidad, a partir de la documentación de temas

y problemáticas relevantes que tenían plena vigencia en cada uno de sus países de origen. Por lo que lejos de buscar producir un volumen homogéneo en términos temáticos o teórico metodológicos, asumimos que la pluralidad de casos, abordajes y perspectivas era una condición deseable y necesaria, la cual nos permitiría obtener una panorámica más amplia, diversa y multifocal, que expresara vivamente la complejidad de la problemática asociada hoy con los museos.

Una diversidad de aproximaciones que, sin embargo, compartieron la convicción de que el ámbito de los museos no solo tenía que ver con procesos temporales dinámicos que afirman o resignifican historias, identidades o bienes patrimoniales, sino que, además, estaba profundamente relacionada con la generación de prácticas de índole social, político y cultural, que daban origen a procesos de inclusión y exclusión, catalizando la acción de los grupos sociales y poniendo de manifiesto las disputas y los intersticios del poder. En ese sentido, este proyecto editorial desde sus orígenes buscó constituirse en un espacio analítico, reflexivo, polifónico y propositivo, que ahondara sobre la relación que existe entre los museos que hoy tenemos y los museos que deseáramos y necesitaríamos tener. Una reflexión prospectiva y plural sobre el ¿cómo?, el ¿para qué? y el ¿para quién? deberían de concebirse e implementarse los proyectos expositivos, educativos, sociales, patrimoniales y culturales que se generan desde esta clase de recintos.

Otra de las metas planteadas en la creación de este volumen, fue que los textos que lo integran pudieran estar al alcance de un público más amplio que solo los investigadores y especialistas en los temas museísticos y patrimoniales. Por lo que los autores asumimos el reto de que, sin abandonar el rigor académico propio de nuestro oficio, haríamos un esfuerzo en términos estilísticos y de uso del lenguaje, para que los trabajos que aquí aparecen pudieran ser atractivos y comprensibles para un público más amplio. Por lo que tocará al lector decidir si logramos cumplir o no en forma cabal con este objetivo.

Personalmente, nos sentimos satisfechos con el resultado que hemos obtenido. Aunque, desde luego, quedará siempre el impulso por querer mejorar, afinar o potencializar diversos aspectos de nuestro trabajo el cual, como todo el saber humano, estará siempre en permanente construcción.

Y aunque podamos dudar de qué tanto más podríamos perfeccionar o profundizar en la comprensión de los temas y problemáticas que aparecerán a continuación, no tenemos ninguna duda de que la creación de esta obra colectiva *Museos, ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?*, es la mejor forma en que podemos conmemorar cinco años de trabajos ininterrumpidos del GSIM. Esperando sinceramente que entre sus páginas puedan encontrar sentido, valor y utilidad tanto los investigadores como los estudiantes, los profesores, los gestores y funcionarios culturales, así como los ciudadanos interesados en conocer, reflexionar e incidir activamente en la necesaria transformación de nuestros amados museos.

EL CONTENIDO DE LA OBRA

La estructura del libro sigue una clara progresión conceptual. La primera sección examina los marcos contemporáneos de la museología y las tensiones entre teoría crítica, modelos nacionales e innovación institucional, evidenciando el agotamiento de los relatos hegemónicos. La segunda sección presenta experiencias concretas de transformación: decoloniales, indígenas, participativas y universitarias, que muestran alternativas prácticas en la gestión del museo y del patrimonio. Finalmente, la tercera sección aborda la dimensión estructural e institucional del problema, analizando la crisis de los museos en contextos estatales frágiles, el papel de los museos locales y las posibilidades de articulación en redes patrimoniales, situando la gobernanza del patrimonio como uno de los desafíos centrales del debate museológico contemporáneo.

SECCIÓN I

REPENSAR EL MUSEO: MARCOS CONTEMPORÁNEOS, TENSIONES Y DESAFÍOS.

Los capítulos que integran esta primera sección ofrecen una aproximación panorámica y crítica a los debates que atraviesan hoy al campo museológico, situando al museo no solo como una institución cultural, sino como un dispositivo político estrechamente vinculado a la producción de sentido, la construcción de identidades y la mediación entre Estado, mercado y sociedad. Desde perspectivas complementarias, los textos analizan las transformaciones recientes de los museos frente a las exigencias de innovación, participación, sostenibilidad y relevancia social, al tiempo que evidencian las tensiones persistentes entre los postulados de la museología crítica y las condiciones materiales, institucionales y estructurales en las que operan muchos museos en la actualidad. En este sentido, la sección establece el marco conceptual y problemático que permite comprender el agotamiento de los modelos museales canónicos y la urgencia de su revisión frente a las demandas contemporáneas.

La obra abre con el capítulo de Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle, titulado *“La nueva museología frente a la realidad actual de los museos en México: de la exquisitez teórica a la implacable realidad”*, que profundiza en la brecha existente entre los discursos renovadores de la Nueva Museología y las prácticas concretas de los museos de contenido social, histórico y antropológico. A partir de un sólido recorrido histórico y conceptual sobre la noción de museo y de museología – entendida como un campo plural y en permanente redefinición –, el autor sitúa su análisis en la experiencia empírica de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, sin perder de vista el carácter estructural y global de esta problemática. El capítulo sostiene que, pese a su potencia crítica, los principios de la Nueva Museología han quedado en muchos casos confinados al plano discursivo, sin lograr una transformación sustantiva de las prácticas museales ni de las relaciones de poder que las atraviesan. Desde esta constatación, Saucedo formula un llamado

urgente a repensar el museo como un espacio socialmente activo, capaz de interpelar las narrativas oficiales, dialogar con los conflictos de su tiempo y reflejar identidades plurales, asumiendo un papel emancipador frente a los intereses del poder. Más que una crítica cerrada, el texto se plantea como una interpelación directa a los ámbitos académico e institucional, invitando a concebir el museo no como un fin en sí mismo, sino como un proceso político y social en permanente construcción y con un potencial enorme, pero inexplicablemente desaprovechado, para incidir en los problemas de nuestro tiempo.

En diálogo con esta perspectiva crítica, el capítulo de Edgar Romario Aranibar Ramos y Miguel Ángel Demetrio Olarte Pacco, *“Innovación cultural en museos: transformando espacios tradicionales en hubs turísticos”*, aborda el proceso de transformación museal desde la perspectiva de la museología contemporánea y los estudios sobre turismo cultural. Los autores analizan cómo los museos han transitado desde modelos centrados casi exclusivamente en la conservación y exhibición patrimonial hacia configuraciones más dinámicas, orientadas a la innovación cultural, la experiencia del visitante y la inserción en circuitos turísticos sostenibles. A través del examen de estrategias como la incorporación de tecnologías digitales, el desarrollo de programas educativos y comunitarios y el uso de herramientas de marketing cultural, el capítulo muestra cómo los museos buscan diversificar públicos y reforzar su relevancia social en un contexto globalizado. Al mismo tiempo, el texto no elude una reflexión crítica sobre las limitaciones estructurales que enfrentan muchos museos, especialmente los de menor escala, subrayando que la innovación no puede desligarse de las desigualdades institucionales ni de las condiciones políticas y económicas que atraviesan al sector. Así, el capítulo propone una hoja de ruta flexible que concibe al museo como un actor activo en la educación, la cohesión social y el desarrollo local, sin perder de vista su dimensión política.

Finalmente, el capítulo de María Montemayor de Teresa y Daniel de León Languré, *“Orígenes y trayectoria de la comunidad nacional imaginada”*, analiza al Museo Nacional de Antropología de México como un dispositivo central en la configuración histórica de la identidad nacional mexicana. Concebido para legitimar una narrativa hegemónica basada en el mestizaje y en la preeminencia simbólica del pasado mexicano, el museo es examinado desde una perspectiva crítica e interdisciplinaria que pone en evidencia las tensiones que hoy atraviesan a las instituciones nacionales frente a las demandas de descolonización, pluralidad y participación social. El texto muestra cómo los intentos de renovación narrativa suelen quedar en desmontajes parciales o superficiales, incapaces de alterar las estructuras profundas de representación y poder que sostienen al museo. Frente a este escenario, los autores proponen el diseño participativo como una estrategia compleja, ambivalente y no exenta de riesgos, orientada a transformar al museo en un espacio más abierto, democrático y multivocal, capaz de dialogar con las luchas contemporáneas de los pueblos históricamente representados, sin desconocer el peso simbólico e institucional acumulado a lo largo de más de dos siglos.

SECCIÓN II

DECOLONIZAR EL MUSEO: EXPERIENCIAS, PRÁCTICAS Y ALTERNATIVAS.

Los trabajos que integran esta sección constituyen el núcleo propositivo del volumen, al presentar experiencias concretas que desafían los modelos museales tradicionales y ensayan formas alternativas de concebir el museo como un espacio vivo, situado y políticamente activo. Frente al agotamiento de los relatos hegemónicos y a las limitaciones de los enfoques canónicos, los capítulos aquí reunidos muestran cómo la participación comunitaria, la cocreación de narrativas, la resignificación del patrimonio y la apertura epistemológica permiten transformar al museo en un dispositivo capaz de responder a las demandas contemporáneas de justicia cultural, pluralidad y reconocimiento. Desde la museología indígena y decolonial hasta los museos nacionales y universitarios, esta sección ofrece ejemplos tangibles de transformación institucional y epistemológica que reconfiguran la relación entre museo, territorio y comunidades.

En esta línea, el capítulo *“Decolonizando las colecciones, reimaginando el futuro: El MUSEF como puente entre pasado y presente”*, de Vanessa Calvimontes Díaz, Elvira Espejo Ayca y Milton Eyzaguirre Morales, analiza en profundidad el proceso de transformación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia como un caso emblemático de museología decolonial en América Latina. A partir de una reflexión crítica sobre la historia institucional del museo y de un examen detallado de sus prácticas contemporáneas, el texto muestra cómo el MUSEF ha transitado desde un modelo tradicional de custodia y exhibición hacia un espacio dinámico de diálogo intercultural, cocreación y educación no formal. Bajo un liderazgo indígena y mediante iniciativas como el MUSEF Portátil y el programa Memorias Animadas, el museo ha logrado democratizar el acceso al patrimonio, descentralizar la cultura y abrir sus narrativas a múltiples voces y agencias, humanas y no humanas. El capítulo pone en evidencia que la descolonización de las colecciones no es solo un ejercicio museográfico, sino un proyecto político y pedagógico que reconfigura la relación entre museo, comunidades e identidad nacional, posicionando al MUSEF como un puente vivo entre las memorias del pasado y los desafíos del presente.

A continuación, el capítulo de Alexandre Oliveira Gomes, *“Museus Indígenas, Mobilizações Étnicas e Cosmopolíticas da Memória: Notas Introdutórias à Museologia Indígena no Brasil”*, ofrece un análisis profundo y situado sobre la emergencia de los museos indígenas como parte constitutiva de las movilizaciones políticas y de los proyectos de vida de los pueblos originarios en el Brasil contemporáneo. A partir de un sólido trabajo empírico, sustentado en etnografías, documentos, relatos orales y en su propia experiencia como asesor en procesos de indigenización y descolonización de museos, el autor reconstruye las trayectorias de múltiples iniciativas de autogestión de la memoria desarrolladas en territorios indígenas durante las últimas tres décadas. El texto propone el concepto de Museología

Indígena para dar cuenta de un campo de prácticas, ideas y epistemologías propias, profundamente entrelazadas con las cosmologías, las movilizaciones étnicas y las luchas por derechos, territorio y bien vivir. A través del análisis de experiencias pioneras, como los museos Maguta, Kanindé y Kuahí, y del papel articulador de la Rede Indígena de Memória e Museologia Social, Alexandre Gomes muestra cómo estas iniciativas resignifican una institución clásica del Occidente colonial para convertirla en un espacio cosmopolítico de memoria, resistencia y autodeterminación.

La dimensión conflictiva de estos procesos se hace explícita en el capítulo de Renato Athias, “*Museos y patrimonialización de objetos chamánicos: temas y problemas*”, que examina críticamente los procesos de musealización y patrimonialización de artefactos chamánicos indígenas, centrándose en los desplazamientos históricos de estos objetos desde sus contextos rituales hacia instituciones museales. A partir de una etnografía multisituada y del análisis de casos emblemáticos en Brasil, como la restitución del hacha ritual Kàjrê al pueblo Krahô y las disputas en torno a objetos sagrados en el Alto Río Negro, el autor argumenta que la restitución no puede entenderse únicamente como la devolución material de bienes culturales. Por el contrario, estos procesos constituyen un cuestionamiento profundo de las estructuras de poder, de las epistemologías dominantes y de los regímenes de representación que han sostenido históricamente al museo. El capítulo destaca el potencial de la curaduría compartida y de los museos indígenas para reactivar significados cosmológicos, asegurar la continuidad ritual y avanzar hacia políticas patrimoniales más inclusivas, éticamente comprometidas y sensibles a las ontologías y saberes indígenas.

Finalmente, el capítulo de Manuela García Lirio, “*El museo (in)visible de la Universidad de Granada*”, propone una reflexión contemporánea sobre el museo a partir del patrimonio universitario, cuestionando la centralidad del edificio museal como condición indispensable para el desarrollo de prácticas museológicas socialmente comprometidas. Tomando como marco la redefinición del museo impulsada por el ICOM en 2022, la autora analiza cómo la Universidad de Granada, aún sin contar con un museo universitario formal, ha logrado articular un modelo de patrimonio disperso que cumple plenamente las funciones de investigación, conservación, interpretación, educación y difusión cultural. A través de proyectos museográficos basados en la investigación, una estrategia de accesibilidad y una intensa agenda cultural y digital, el patrimonio universitario se proyecta hacia la sociedad en su conjunto, reforzando la idea de que el museo es, ante todo, una práctica social, educativa y cultural orientada al bien común.

SECCIÓN III

MUSEOS, ESTADO Y GOBERNANZA PATRIMONIAL.

Los capítulos que conforman esta sección abordan el museo como un dispositivo histórico central en la construcción de identidades nacionales, en la legitimación simbólica del poder estatal y en la gestión del patrimonio como campo de disputa política. Desde una perspectiva crítica, los textos aquí reunidos examinan tanto el agotamiento de los relatos hegemónicos que sustentaron a los museos nacionales desde el siglo XIX, como las crisis institucionales contemporáneas que afectan su capacidad de representación, mediación y acción pública. Al mismo tiempo, la sección desplaza el foco hacia los ámbitos locales y hacia las formas colaborativas de gobernanza patrimonial, evidenciando que el conflicto por la memoria, la restitución y la sostenibilidad institucional constituye hoy uno de los núcleos más sensibles del debate museológico.

La sección abre con el capítulo de Mónica Miguel Franco, “*Museos en Panamá. ¿Cómo? ¿Para qué? ¿Para quién?*”, que ofrece un diagnóstico crítico y contundente sobre la situación de los museos panameños en el marco de una profunda crisis institucional. A partir del análisis documental y del examen de casos representativos, la autora expone la ausencia de políticas culturales coherentes, la precariedad presupuestaria y la falta de planificación estatal que han condenado a la mayoría de los museos a la irrelevancia social, educativa y patrimonial. En este contexto, los museos dejan de operar como espacios de memoria, identidad y diálogo para convertirse en verdaderos “cementeros de la historia”, vaciados de sentido por el abandono y la desidia gubernamental. El capítulo aporta una mirada crítica, necesaria y poco complaciente al volumen, al evidenciar cómo la falta de voluntad política no solo impide la renovación de los modelos museales, sino que erosiona el propio papel del museo como herramienta clave en la construcción cultural y simbólica de la nación panameña.

Desde un registro distinto, aunque igualmente atento a la relación entre museo y territorio, el capítulo “*Museu Municipal de Penamacor: história e desenvolvimento do território*”, de André Oliveirinha y Cristina Gonçalves, presenta un recorrido histórico y conceptual por la evolución de un museo municipal que ha sabido redefinirse como un espacio de representación territorial y de articulación comunitaria. A través de una lectura cronológica y reflexiva, el texto muestra cómo el Museo Municipal de Penamacor ha transitado desde un modelo tradicional hacia una concepción contemporánea alineada con la museología internacional, en la que el patrimonio material e inmaterial, la investigación, la educación y la participación comunitaria se integran de manera orgánica. Este caso evidencia el potencial de los museos locales – incluso en contextos periféricos – como agentes activos de desarrollo cultural, cohesión social y valorización identitaria, al situar al museo no solo como contenedor de colecciones, sino como mediador entre memoria, territorio y comunidad.

Finalmente, el ensayo de Adélio Amaro, “*Ensaio para a promoção de uma rede de museus e núcleos etnográficos*”, amplía la reflexión hacia la dimensión estructural de la gobernanza patrimonial, proponiendo la articulación de redes colaborativas como estrategia

para enfrentar la fragilización institucional, la homogeneización cultural y la pérdida de tradición. A partir de un sólido recorrido teórico, histórico y normativo, el autor defiende el papel de los museos etnográficos como espacios vivos, comunitarios y pedagógicos, sustentados en la investigación de campo rigurosa y en la participación activa de las comunidades. La propuesta de una red emerge así, como un mecanismo de fortalecimiento institucional, cooperación interterritorial y sostenibilidad, articulando cultura, educación, turismo y academia. Desde el contexto portugués, el texto proyecta esta lógica hacia el espacio lusófono e internacional, subrayando la necesidad de construir formas de gobernanza patrimonial más horizontales y solidarias frente a los límites de los modelos centralizados.

En conjunto, los textos de esta sección colocan la crisis institucional, la gestión territorial y el conflicto patrimonial en el centro del debate museológico contemporáneo, evidenciando que la administración del patrimonio es siempre una práctica situada, atravesada por relaciones de poder, memorias en disputa y demandas de justicia histórica. Al cerrar el volumen con estas contribuciones, el libro reafirma su apuesta por una museología crítica y comprometida, que reconoce en la cooperación, la descentralización y la corresponsabilidad social no un punto de llegada, sino un proceso en permanente construcción.

Así esta obra, *Museos, ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?* es el resultado de un diálogo colectivo sostenido en el tiempo, atravesado por preguntas compartidas, debates críticos y una preocupación genuina por el lugar que ocupan los museos en nuestras sociedades. A lo largo del libro, los capítulos recorren desde el cuestionamiento de los modelos hegemónicos y las crisis institucionales hasta la presentación de experiencias decoloniales, indígenas, locales y participativas que ensayan otras formas de hacer y pensar el museo. Más que ofrecer respuestas definitivas, el volumen propone mantener abiertas las preguntas que lo articulan, entendiendo que los museos son espacios en permanente transformación, atravesados por tensiones, disputas e infinitas posibilidades. Con esta publicación, el Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano, el Municipio de Penamacor, y la histórica y preeminente Universidad de Salamanca, reafirman su compromiso con una museología crítica, situada y socialmente implicada, invitando a seguir imaginando y creando, de manera colectiva, los museos que hoy necesitamos.



MS UP of

¿CÓMO?

¿PARA QUÉ?

¿PARA QUIÉN?



SECCIÓN I

**REPENSAR EL
MUSEO: MARCOS
CONTEMPORÁNEOS,
TENSIONES Y
DESAFÍOS.**

LA NUEVA MUSEOLOGÍA FRENTE A LA SITUACIÓN ACTUAL DE LOS MUSEOS EN MÉXICO: DE LA EXQUISITEZ TEÓRICA A LA IMPLACABLE REALIDAD.

Eduardo R. Saucedo Sánchez de Tagle⁰¹

“Existe una famosa afirmación, a menudo atribuida a Richard Feynman, sobre que la filosofía de la ciencia es tan útil para los científicos como la ornitología lo es para las aves... quizá podríamos decir que los museos han obtenido tantos beneficios de la museología contemporánea, como las aves de la ornitología”.⁰²

CONTEXTUALIZANDO

Hoy en día, hablar de museos y museología en México – como en cualquier parte del mundo – es hablar de un universo amplio, diverso y complejo, para cuya definición precisa no bastan las ideas y las afirmaciones generales. Sin embargo, cuando damos una ojeada al grueso de la literatura científica y no científica que existe sobre el tema, queda claro que la generalización es la tónica privilegiada para referirse a esta clase de recintos, a sus objetivos y a su razón de ser (cfr. Iniesta, 2001).

Las referencias históricas serán siempre un recurso obligado, pero al parecer no existe la posibilidad de hacer un recuento de la historia de los museos o de la museología, sin admitir una serie de ideas y concepciones tan amplias como ambiguas, entre las cuales se diluyen con facilidad las especificidades de los muy distintos ámbitos y realidades que hoy caben dentro de estas dos aparentemente simples, pero a la vez complejas palabras.

En lo que toca a los museos el panorama resulta claro. Pues en nuestros días, como nunca antes, la palabra museo se utiliza para referirse a una gran cantidad de espacios, recintos e instituciones diversas, e incluso muchas veces contrastantes, por lo que nos remite a un conjunto de realidades que terminan siendo a veces tan distintas entre sí, que se nos escapan fácilmente de las manos. Por lo tanto, quizá deberíamos comenzar por enfatizar el hecho de que “museo”, más que una cosa específica, ha terminado por convertirse hoy en un sustantivo genérico, bajo el cual se designa un amplio universo de realidades que no

[01] Profesor-investigador del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, ORCID 0009-0008-8580-2438, eduardo_saucedo@inah.gob.mx.

[02] Tomado de: “Los orígenes de la museología”, en *Eve Museos + Innovación. Una nueva era para nuestros museos*, <https://evemuseografia.com/2022/11/30/los-origenes-de-la-museologia/>, publicado el 30-11-2022.

pocas veces desbordan las ideas convencionales de lo que se supone que son o deberían de ser este tipo de lugares.

La visión tradicional de la historia de los museos nos lleva a los conocidos recuentos que abarcan todos aquellos sitios donde se plasmó la necesidad, tan humana como el habla o el recuerdo, de atesorar, seleccionar, resguardar o mostrar objetos que se consideraban valiosos, especiales y cargados de significado; incluso siglos antes de la era cristiana; como el Museion griego – el célebre templo de las musas – o, posteriormente, los museos Capitolinos del Imperio Romano. Otras versiones de la historia de los museos, nos remiten en el tiempo a lo que se considera que son los orígenes formales de los museos actuales, ubicándonos entre finales del siglo XVIII y el siglo XIX, nuevamente, el contexto europeo y desde una visión eurocéntrica (Arnaldo, 2020)⁰³.

Resulta claro que cualquier intento de demarcación cronológica requiere, en todo caso, precisar qué tipo de museo es el que está en el centro de nuestro interés. Si son los museos de arte, los museos de contenido antropológico, los museos de ciencia u otra clase de museos. Por lo cual resulta necesario adelantar que, para nosotros, la atención estará centrada en los museos de contenido ligado a las Ciencias Sociales, particularmente, en aquellos que albergan colecciones o abordan temas relacionados con las distintas ramas de la antropología y la historia. Más allá de las dificultades propias que conlleva intentar establecer una fecha tajante, algunos autores indican que es posible situar el nacimiento de esta clase de museos en el año de 1840 (Stutervant, 1969); una fecha que resulta similar tanto para el caso de Europa como el de Estados Unidos. Por lo que se trataría entonces de un devenir histórico de poco más de 180 años⁰⁴. Es decir, estaríamos hablando de una institución relativamente nueva, que aún se encuentra en su primera infancia.

El dato no es para sorprender, si se toma en cuenta que la propia antropología, la historia y muchas otras disciplinas, nacieron formalmente como ciencias a lo largo del siglo xix; a pesar de que ya contaran con numerosos antecedentes y precursores, justo como los

museos (Saucedo, 2021: 12-13)⁰⁵. Así las cosas, esta clase de museos resultarían ser entonces otra de las grandes aportaciones decimonónicas al mundo actual.

En lo que toca a la historia de los museos en México la situación no es muy distinta a la que hemos descrito antes. Hay desde quienes encuentran el origen de los museos mexicanos en los célebres Jardines de Moctezuma Xocoyotzin (tlatoani o gobernante mexicano que atestiguó la llegada de los conquistadores españoles en el siglo XVI), hasta quienes se remiten a finales del siglo XVIII, cuando se inauguró el Gabinete de Historia Natural, en el año de 1790, el cual, tiempo más tarde se convertiría en el primer museo público de México. E incluso, hay también quienes señalan el año de 1825 cuando, posteriormente a la consumación de la Independencia se creó, por decreto presidencial, el Museo Nacional Mexicano; el primero en su tipo (Fernández, 1998).

En todo caso, volvemos a toparnos con un panorama en el cual se confunde fácilmente el trazo de una línea temporal continua en la existencia del museo como institución, con el impulso humano de apego, valoración y preservación de los objetos, reconociendo a través de ellos una visión del mundo o el resultado de un desarrollo histórico, cultural e identitario específico.

Actualmente, México cuenta de manera oficial con 1,396 museos, según datos provenientes del Sistema de información Cultural de la Secretaría de Cultura y del Instituto Nacional de Geografía Estadística e Informática (INEGI, 2020). Aunque podemos suponer que el número real de museos es mayor, pues los datos censales suelen omitir a pequeños museos locales o comunitarios que aún son desconocidos para las instituciones.

Llegados a este punto, resulta pertinente aclarar que, de ese amplio universo, el grueso de las observaciones, afirmaciones e ideas específicas que aquí presento, se refieren sobre todo a los museos que conforman la red de Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, la cual aglutina 162 museos de distinta índole, nacionales, regionales, de sitio, metropolitanos y centros comunitarios, conformando así la red de museos más grande que existe en México. Esta decisión se deriva del hecho de que, luego de 20 años de servicio como profesor-investigador de esta institución, y de más de tres años como director de uno de esos recintos, he tenido oportunidad de conocer de manera cercana la realidad compleja y desafiante de varios de estos museos. No obstante, la experiencia empírica y mi vista a otros museos y ámbitos museales fuera de México, reafirman mi convicción de que en muchos otros países existe también una realidad similar.

[03] Para algunos autores, la historia del museo se ha centrado en estudios enciclopédicos que se basan en descripciones cronológicas sobre la propia institución, o sobre colecciones y recintos específicos, siempre, en relación al desarrollo del pensamiento occidental (Cfr. Iniesta, 1994, 2001). En ese sentido, la historia tradicional de los museos se parece a la mal llamada “Historia Universal”, que trata, básicamente de la historia de Occidente, y que mira al resto del mundo solamente en función de su relación con Europa.

[04] Una cronología propuesta para la historia de esta clase de museos, señala tres etapas específicas. La primera, iría de 1840 a 1890 y se denominaría *Periodo Museos*, en la que no existió la formación universitaria en antropología, de modo que la mayoría de los trabajadores de los museos de esa época se preparaban en otras áreas, o bien, eran aficionados o profesores cuyas tareas de enseñanza pertenecía a otros campos. El segundo momento, caracterizado como *Periodo del Museo-Universidad*, corre de 1890 a 1920, y está marcado por el inicio de la enseñanza formal de la antropología en las universidades (que comenzó entre 1880 y 1890), y donde casi todos los antropólogos profesionales de la época eran empleados de museos, o bien, catedráticos e investigadores que tenían un

vínculo con estos recintos, los cuales apoyaban las tareas de trabajo de campo, con la finalidad de adquirir colecciones para sus exhibiciones y bodegas. Por último, de 1920 a la fecha estaría el *Periodo de Universidad de la Antropología*, definido por el incremento gradual de la enseñanza de la antropología en instituciones universitarias, lo cual modificó las circunstancias de la etapa anterior, hasta que la mayoría de los antropólogos dejaron de ser empleados de los museos, y la proporción de antropólogos de museos ha declinado de manera consistente (Stutervant, op. cit.: 2-4).

[05] Por ejemplo, si nos preguntáramos sobre el origen de la historia, se podría pensar que esta nace en el momento primigenio en que los seres humanos transmitieron y conservaron la memoria de acontecimientos que consideraron relevantes. Sin embargo, la historia como ciencia surge hasta mediados del siglo xix, de la mano del proyecto del marxismo original,

el cual fundó una epistemología, una visión teórica y una metodología concreta, que transformará el quehacer histórico en una verdadera “empresa razonada de análisis” (Aguirre, 2003). Por su parte, se puede afirmar lo mismo de la antropología. Por más célebres antecedentes que existieran en el terreno del estudio y la reflexión en torno a la alteridad

cultural, la antropología nace como ciencia, en los términos en los que hoy entendemos a la ciencia, solo hasta finales del siglo xix, bajo el paradigma del evolucionismo unilineal.

Por otro lado, en lo que respecta a la definición y conceptualización de la museología, el panorama resulta igualmente intrincado. Se ha señalado que este concepto suele suscitar confusión, de entrada, porque existen en torno a él diversos vocablos y acepciones que intentan definir una misma realidad o variaciones de ella, desde distintas ópticas. Por ejemplo, se ha señalado que el término museología aparece por primera vez en 1839 (en el texto de Georg Rathgeber, *Aufbau der Niederländischen Kunstgeschichte und Museologie*); mientras otros señalan que fue en 1869 (en el escrito de Philipp Leopold Martin, *Die Praxis der Naturgeschichte*). De igual forma, hay quienes aseguran que la museología nace en el momento en que esta disciplina se comenzó a enseñar en un contexto de educación formal en Europa, en el año de 1856.

Sea como haya sido, el hecho es que a partir del siglo XIX y hasta la fecha, se han contabilizado más de 300 locuciones relacionadas con la palabra museología, sin contar con sus variaciones lingüísticas: *muséologie*, *museology*, *museum studies*, *museumology* (Mairesse *et. al.*, apud Navajas, 2021). Al tratarse de un campo de acción y reflexión tan amplio y profundo, es justo entonces señalar que se puede hablar de los orígenes y el surgimiento de la museología desde muy diversas perspectivas, las cuales nos remitirían a personajes y periodos temporales tan diversos que abarcan desde el siglo XVI hasta el contexto decimonónico que hemos ya mencionado.

Como resultado de esta situación, hoy en día es posible encontrarnos con distintas formas de entender y utilizar el concepto de museología. Desde la conocida formulación que lo ubica como la ciencia general de los museos, hasta aquellas que resaltan aspectos específicos de estos recintos, como su función social, su carácter interdisciplinario o sus formas de trabajo e investigación. Incluso, se ha definido también a la museología como una disciplina o un campo de investigación interesado en la relación entre el ser humano y la realidad, enfocada en la musealización de lo existente; o bien, nos encontramos con definiciones tan amplias que aglutinan prácticamente todos los aspectos antes mencionados (Desvallées *et. al.*, 2010).

Esta clase de concepciones, donde se piensa a la museología como un área del saber ubicada en el centro de la investigación, la reflexión y la acción del ser humano frente a la realidad y a su propia existencia, específicamente, a través de la apropiación, la valoración, la preservación y la divulgación de bienes patrimoniales en contextos museales, ha hecho que algunos autores conciban a la museología dentro del campo de la filosofía (Deloche, 2002), indudablemente, adyacente a otras Ciencias Sociales y Humanidades.

En ese mismo sentido, otro aspecto relevante sobre el cual ha corrido ya demasiada tinta, es la discusión de si la museología constituye en sí misma una ciencia, o si se trata por el contrario de un campo de estudio o una disciplina que se alimenta de saberes provenientes de muchas otras ciencias y ramas del conocimiento. En todo caso, lo que queda claro es la complejidad misma del concepto, lo añejo de las discusiones que ha generado, así como su constante transformación y redefinición, la cual no ha cesado hasta nuestros días (Desvallées *et. al.*, 2010).

Y es justo en ese contexto en donde nos interesa ubicar los objetivos de este trabajo, el cual, busca puntualizar de forma sintética algunos de los principales postulados teóricos de la llamada Nueva Museología, particularmente, en relación con la forma, la función y los objetivos de los museos en la actualidad.

Este recuento tiene como finalidad contrastar lo que ha prescrito la teoría frente a lo que muestra la realidad de los museos de contenido social, histórico y antropológico, principalmente en México, para reflexionar en torno a los elementos que consideramos han frenado, condicionado y obstaculizado, en la práctica, la tan ansiada transformación del universo museal.

LA INEXORABLE EMERGENCIA DE UNA NUEVA MUSEOLOGÍA

Desde su nacimiento institucional, en medio de la vorágine de los cambios tecnológicos, políticos, económicos, sociales y culturales que caracterizaron al mundo decimonónico, los museos se han distinguido por estar asociados a la custodia, la salvaguarda y la exhibición de objetos patrimoniales, pero también, por las numerosas transformaciones y debates que han girado en torno a ellos.

A lo largo del siglo XIX y durante la primera mitad del siglo XX, muchos museos fueron abiertamente espacios destinados a la legitimación de las identidades nacionales, los territorios, los personajes y las historias oficiales de los nacientes Estados nación. Concebidos, en primera instancia, para ilustrar o corroborar en sus exhibiciones elementos centrales del discurso nacionalista vertido desde las instituciones educativas o los medios de comunicación, con el fin de afianzar y justificar las relaciones de poder y el orden establecido. Priorizando contenidos que expresaban valores cívicos y elevando objetos y personajes a nivel de monumentos o mitos, parecían estar destinados irremediablemente al servicio de las necesidades de los grupos de poder. Un peso y un estigma del cual, incluso hoy, no han podido liberarse por completo.

Quizá por eso también, los museos fueron convirtiéndose en espacios en torno a los cuales existían – y existen – una gran cantidad de estigmas y tabúes sociales, que los llevaron a ser vistos como recintos rodeados de cierta sacralidad solemne, aptos sólo para sectores sociales de élite, excluyentes, segregadores de identidades, culturas y memorias.

En ese sentido, es innegable que muchos museos del siglo XXI continúan pareciéndose mucho a los museos de inicios del siglo XX, que centraban su atención, únicamente, en cierto tipo de públicos, y en la exhibición pasiva y contemplativa de sus acervos, acompañándolos de datos técnicos fruto del conocimiento científico, junto a un lenguaje académico poco accesible para el ciudadano común. Ahí, lo más importante eran los objetos, y no la relación del museo con las personas, ni de las personas con el museo.

Frente a ese árido panorama, hace más de 50 años se gestó desde el ámbito académico una crítica profunda al museo tradicional, al que se acusó de ser una institución anquilosada, con tendencias elitistas, orientada hacia ella misma y, sobre todo, profundamente ajena a la realidad social de su entorno (Santos, 2007: 89).

El templo de la contemplación, inmutable, aséptico, erudito y otrora intocable, fue sacudido desde sus cimientos, lo que trajo el florecimiento de una variedad de propuestas y nuevas formas de entender y ejercer la museología. La importancia de esta crítica, así como de todo lo que ella detonó, resuena con plena vigencia hasta nuestros días, en donde, no obstante, llega aún con grandes retos e importantes expectativas aún por cumplir. Pero antes de seguir avanzando, detengámonos un momento en esa excepcional coyuntura, que propició el nacimiento de perspectivas novedosas y disruptivas sobre los museos.

Hacia finales de los años sesenta, en el emblemático año de 1968, el mundo fue testigo de una inédita Revolución Cultural de alcances mundiales (Wallerstein, 2007), que sacudió los pilares mismos de la civilización, y que a la postre transformaría de manera radical tres espacios fundamentales para la reproducción de la cultura, como son: la familia, los medios de comunicación y las instituciones de enseñanza, especialmente, las universidades (Aguirre, 2002). En ese sentido, se ha dicho que el conjunto de movimientos sociales y estudiantiles acontecidos en 1968 alrededor del mundo pone de manifiesto “incipientes procesos de globalización y un nuevo transnacionalismo en cuyos márgenes cambiantes los nuevos actores concatenaron agencia social y circuitos culturales para trascender las fronteras nacionales” (Bokser y Saracho, 2018: 13).

Así, las demandas estudiantiles y de otros sectores de la población que cuestionaron los regímenes políticos, la falta de libertades democráticas, la guerra o la violación a los derechos humanos, y que exigieron transformaciones sociales profundas, fueron las luces que guiaron las aspiraciones de un mundo en efervescencia. El cual pugnaba por un cambio de raíz en el orden establecido, a través de la reivindicación de la importancia de los jóvenes, el activismo político, la protesta social, las utopías y las diversas expresiones artísticas.

En ese contexto, en parte como fruto de los movimientos estudiantiles y contraculturales, las instituciones tradicionales del saber, como los museos, fueron duramente cuestionadas, especialmente en países como Francia, que había sido marcado, de manera profunda, por el emblemático mayo francés (Santos, 2007: 89). Estas tendencias presagiaron el nacimiento de algo nuevo, que apareció poco tiempo después bajo el nombre de *ecomuseos*, los museos al servicio de la sociedad. Una propuesta que nació conceptualmente en el año de 1971, pero que tendría su consolidación y su proyección internacional como fruto de la célebre Mesa Redonda Santiago de Chile, organizada por la UNESCO y el ICOM, en 1972, de donde surgiría también la Declaración de Santiago⁰⁶.

De igual forma, resulta también relevante la consideración del escenario histórico más amplio previo al surgimiento de los ecomuseos, en donde fue forjándose el pensamiento que hizo posible esta trascendente propuesta. En ese sentido, habría que considerar aspectos

tales como: el final de la Segunda Guerra Mundial, los procesos de descolonización política, la neocolonización económica, las crisis identitarias a nivel mundial, la conquista social del tiempo de ocio por parte de la clase trabajadora, el marcado desarrollo de las industrias culturales y el turismo, la creciente tensión entre lo local y lo global, así como la búsqueda y reivindicación de las identidades culturales locales y nacionales, particularmente, de los sectores sociales y los países menos favorecidos. En ese contexto, el museo representó un espacio que brindaba la posibilidad de comenzar con ese trabajo de reconstrucción, reappropriación y revalorización identitaria y cultural (Navajas, 2012).

Por otra parte, se ha destacado que, en términos museológicos, el surgimiento del concepto de ecomuseo tiene una serie de antecedentes históricos que nos remiten, desde finales del siglo XIX, a los museos al aire libre escandinavos, pasando por los centros de interpretación patrimonial o los museos de barrio estadounidenses de mediados del siglo XX, cuyo germen influirá también, a la postre, en el surgimiento de los museos comunitarios en países como México, Brasil y Colombia (Ibid: 242-244).

De regreso a los ecomuseos, una de sus características fundamentales es la conocida formulación tripartita que interpela al museo tradicional, concebido en su composición por un edificio, una colección de objetos y un público objetivo. Al cual se opone la visión más holística del museo integral, integrado por un territorio, una serie de patrimonios naturales y culturales que lo componen, y un conjunto de comunidades que lo habitan. Una sencilla pero contundente declaración de principios, que representaba también un cuestionamiento profundo y una clara toma de distancia frente a los museos que hasta aquel entonces existían.

Bajo este antecedente, y entrados ya en las décadas de los 70 y 80 del siglo pasado, emergería con fuerza el término de Nueva Museología, con el cual se hacía referencia a un conjunto diverso de propuestas que avanzaron, en parte, en la dirección que había vislumbrado el ecomuseo, y que encontraron su punto de convergencia en su declarada oposición al museo tradicional⁰⁷. Una Nueva Museología, concebida de origen como una ciencia aplicada y de acción (Alonso, *et. al.*, 2015)⁰⁸.

[06] Hacia finales del mes de mayo de 1972 se llevó a cabo, en Santiago de Chile, la “Mesa redonda sobre el desarrollo y el papel de los museos en el mundo contemporáneo”, la cual, fue concebida como un medio para realizar un análisis específico de los museos en Latinoamérica, pero que terminó pasando a la posteridad como uno de los más trascendentes eventos sobre los museos, la gestión cultural, el patrimonio y el territorio comunitario, a nivel mundial. Ahí, se manifestó que las expresiones culturales y los patrimonios no sólo eran una valiosa herencia del pasado, cuyo único fin era ser conservadas detrás de las inertes vitrinas de una exhibición museal, sino más bien, algo que debería de convertirse en un activo para la sociedad; mientras que los museos deberían ser el medio para lograrlo. También ahí se definió a la sociedad como el punto central de interés de la museología. Ese encuentro se convertiría a la postre en un parteaguas en el desarrollo de la museología, pues sembraría una semilla que germinó en la conciencia plena de que los museos y la museología deben de desempeñar un papel activo y determinante, frente a las necesidades y la problemática social en todo el orbe (Navajas, 2021). La Declaración de Santiago, por su parte, fue el documento en el cual se plasmó el conjunto de recomendaciones y reflexiones en torno al papel social de los museos, producto de ese icónico encuentro.

[07] En ese sentido, algunos autores han manifestado que el término Nueva Museología fue convirtiéndose en una suerte de “discurso sombrilla”, el cual ha sido capaz de aglutinar una serie de posturas y planteamientos diversos, cuyo principal punto en común es su abierta oposición al museo tradicional (de Melo y Suárez, 2020: 187).

[08] El concepto Nueva Museología viene utilizándose en la literatura especializada hace cinco décadas, aunque no existe un consenso generalizado sobre su definición. Autores como Marc Maure (1996) caracterizan esta nueva forma de entender y hacer museología, a partir de aspectos tales como: a) La democracia cultural (diálogo participativo entre todas las partes integrantes de la sociedad involucradas, directa o indirectamente, con el hecho museológico y patrimonial); b) Pasar de la monodisciplinariedad a la pluridisciplinariedad y del edificio al territorio, como ámbito de acción del museo; c) La concientización social, fruto de una pedagogía enfocada en la interpretación y la provocación, cuyo fin sea generar y fortalecer el sentimiento de arraigo y pertenencia de una comunidad frente a su patrimonio; d) El trabajo abierto e interactivo de los museos, especialmente, de sus puertas hacia afuera; e) El diálogo, la interacción y la participación como pilares del desarrollo comunitario.

Desde esta concepción, ni las exposiciones ni los museos son en sí mismos el fin último de la museología, sino más bien medios para que las comunidades puedan comprender mejor y dialogar con su patrimonio, transmitir su historia, fortalecer su identidad y fomentar su pleno desarrollo social y cultural (Navajas, 2012), imaginando futuros posibles a través de la utilización y potenciación de su pasado. Así, los bienes patrimoniales se convertirían de objetos pasivos exhibidos a través de inertes paredes de cristal, a testimonios fundamentales, vivos y útiles de la existencia de las sociedades.

A pesar del gran atractivo que revestía esta clase de propuestas, es necesario destacar que no gozaron de aceptación generalizada, por lo que las opiniones y la acción museal fueron dividiéndose entre quienes prefirieron continuar alineados con la museología tradicional, afirmando que su trabajo debería permanecer centrado en el objeto/colección, y aquellos que pugnaban por un cambio profundo, y que concebían el quehacer museológico como una relación dialógica entre los seres humanos, el patrimonio y el territorio (Teixeira, 2002).

Así, aunque no es la intención de este texto reseñar el rico universo de la llamada Nueva Museología, el cual además ha sido ampliamente abordado por diversos autores a lo largo de las últimas décadas (Fernández y García 2012; García 2015; Villeré, 1995; Phillips, 2012; García 2020), es necesario mencionar al menos algunas referencias obligadas.

En cuanto a las formulaciones mismas y sus denominaciones, se podría mencionar por lo menos a: los ecomuseos, la museología comunitaria, la sociomuseología, la museología social, la altermuseología, la ecomuseología, la museología crítica, entre otras (Díaz, 2010). De igual forma, es posible reconocer algunos personajes como Georges Henri Rivière, Hugues de Varine Bohan, Pierre Mayrand, André Desvallées o François Mairesse, así como ciertos hitos fundacionales, tales como la mencionada Mesa Redonda de Santiago de Chile de 1972, el I Taller Internacional de Ecomuseos y Nueva Museología de 1984 (de donde surgiría la Declaración de Quebec), así como el Movimiento Internacional para la Nueva Museología (MINOM), que se materializó en Lisboa, en 1985. Propuestas a partir de las cuales se gestaron diversas iniciativas que han ido delineando, mucho más en el ámbito teórico que en la práctica, a la Nueva Museología y a los “nuevos” museos de nuestro tiempo; los cuales, en muchos casos, aún seguimos esperando conocer.

De esta forma, la llamada Nueva Museología apunta hacia un vasto campo del saber humano, fundamentada en metodologías participativas e interdisciplinarias, alimentada por el pensamiento crítico y antisistémico, con el objetivo central de incidir positiva y efectivamente en la transformación de las sociedades de nuestro tiempo:

“El MINOM y la Nueva Museología pueden tener momentos de declive, generar nombres análogos, o aglutinarse bajo el paraguas de lo que ahora se considera Museología Social (Navajas, 2020)...Es por esto que la Nueva Museología se define como un sistema de valores (Maure, 1996: 127), una museología de acción, combativa y del contra-poder (Mayrand,

2009). Su enfoque reside en el convencimiento de crear un museo donde la conservación, la investigación y la difusión se unen a nuevas funciones como son la comunicación y la participación, [así como la] utilización del patrimonio para el desarrollo social, cultural y económico” (Navajas, 2021:104).

ALGUNOS PILARES DE LA NUEVA MUSEOLOGÍA FRENTE A LA ACTUALIDAD DE LOS MUSEOS

Pasemos a continuación al análisis de una selección de postulados que representan aspectos medulares y emblemáticos de la Nueva Museología, mismos que resultan particularmente adecuados para los fines de este trabajo.

El listado que se presenta a continuación no pretende reducir la riqueza o amplitud de los planteamientos aludidos, sino simplemente sintetizar su esencia, con la intención de repensar tales ideas a la luz de la evidencia empírica fruto de la realidad actual de los museos, particularmente, como lo hemos señalado, en el contexto de la red de Museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México.

Los puntos que serán materia de este breve análisis se presentan a continuación en letra cursiva, enlistados consecutivamente, y debajo de cada uno de ellos aparecerán las reflexiones correspondientes.

LA FUNCIÓN SOCIAL DE LOS MUSEOS

Priorizar la función social de los museos sobre otras de sus funciones, con el fin de alentar cambios para el desarrollo de las sociedades, con orientación y acciones apoyadas en sus demandas, y no solo en las colecciones museológicas.

Este punto, que remite a la esencia misma de la museología social, ha resultado ser uno de los más complejos y desafiantes, especialmente, cuando se le ubica frente a la diversidad de contextos y circunstancias específicas que subyacen a cada museo.

Primeramente, considero que los museos son capaces de asumir o transitar hacia la Nueva Museología condicionados, en buena medida, por su realidad material. Por ejemplo, resulta evidente que las condiciones en las que desarrollan su labor los más prestigiosos museos nacionales e internacionales, son muy distintas a la manera en que lo hacen los museos comunitarios, locales de sitio o regionales; es decir, la gran mayoría de los museos. Pues mientras los primeros cuentan con infraestructura suficiente para recibir a millones de visitantes al año, y realizan actividades que hacen uso de recursos tecnológicos y museológicos de vanguardia, la mayoría de los museos realizan día a día su labor en una situación austera, cuando no precaria e incluso, de supervivencia, muy propia de nuestros tiempos,

en los que el fomento a la educación, la ciencia y la cultura, no parecen ser en los hechos una prioridad nacional, ni en México ni en muchos otros países⁰⁹.

De igual modo, considero que una de las grandes entelequias que existen en la vasta literatura sobre los museos, es la tendencia a realizar ciertas generalizaciones o aseveraciones que corresponden tan solo a la realidad de los más grandes y connotados museos nacionales, a pesar de que estos representan en una minoría y, por lo tanto, una excepción¹⁰.

Pero más allá de esta clase de consideraciones y su peso específico, lo que en realidad debe ser fehacientemente probado, son las posibilidades efectivas que tienen actualmente los museos de convertirse en motor cultural de su entorno ciudadano, y si en efecto cuentan con los recursos para asumir un reto de tales proporciones y complejidad. Es decir, si más allá de todo su potencial son verdaderamente capaces de llegar a constituir un espacio clave para el desarrollo sociocultural de un barrio, una comunidad, una región o una ciudad. Siendo además aptos para dar plena cabida no sólo a la diversidad cultural de su entorno, sino también a toda clase de grupos sociales, complejos, multiformes y no pocas veces antagónicos entre sí.

El desafío en sí mismo es abrumador, más aún en un mundo plagado de conflictos sociales, pues demanda una reelaboración profunda del trabajo y los objetivos al interior de los museos, pero, sobre todo, al exterior de los mismos. Un trabajo minucioso de prospección, documentación e interpretación de su contexto social, para adentrarse a explorar la diversidad ecológica y cultural que lo circunda, sus circunstancias y necesidades, con el fin de crear un enlace efectivo entre el museo, el territorio, el patrimonio y las personas.

Se trata, en todo caso, de una tarea imprescindible y desafiante como pocas. Una labor que ningún museo, sin importar su envergadura, puede realizar en solitario. Y en la cual se requiere, como nunca antes, crear, renovar y reformular las relaciones y redes de

colaboración entre museos, pero también con distintas disciplinas sociales, humanísticas y artísticas, así como con diversas instituciones educativas, patrimoniales y culturales con objetivos afines, además de, por supuesto, con la sociedad civil.

Un proceso en que lo museos con mayor infraestructura, así como con más recursos humanos y materiales, deberían de llevar la batuta, particularmente, en lo que corresponde al tendido sistemático de redes de colaboración recíproca entre museos, dando prioridad a los recintos menos favorecidos y que operan en condiciones de mayor precariedad. Una dinámica que, una vez detonada, llevaría a los grandes museos a descubrir que no existe aliado pequeño, pues ellos también podrían verse ampliamente favorecidos por las aportaciones de museos más modestos que, más allá de sus carencias, tienen también sus propias fortalezas y ámbitos de interacción cualitativa con distintos grupos sociales, de los cuales muchas veces los grandes museos adolecen.

De esta forma, salta a la vista que no basta únicamente con la elaboración de un plan museológico actualizado y en constante renovación, el cual considere elementos esenciales que guíen el quehacer, los objetivos y la filosofía de cada museo – un instrumento básico de navegación del cual aún en nuestros días muchos recintos adolecen –, sino también, se requiere la creación de un proyecto integral y un plan de acción que facilite el conocimiento de la realidad sociocultural en la cual operan los museos, así como de una discusión profunda y consensada con los distintos actores sociales e institucionales involucrados, sobre cuáles deben ser las formas y sobre todo, los contenidos y los valores explícitos e implícitos que se desean transmitir a través de estos recintos.

Llegados a este punto no es posible obviar que, desde su origen decimonónico, los museos en realidad no fueron concebidos como activadores sociales (Deloche, 2010). Sin embargo, en la actualidad les exigimos que cumplan esta y otras tareas en función de la democratización de la acción museológica colectiva, la transformación de la realidad social y el mejoramiento de la vida de las comunidades de su entorno. Se trata, sin lugar a dudas, de una meta que aún luce lejana, pero que resulta ineludible para el establecimiento de una museología cada vez más social, humanística y comprometida.

LA EVOLUCIÓN PERMANENTE DEL ESPACIO MUSEAL

Al igual que el ser humano y su cultura, los museos deben estar en constante transformación, asumiendo distintas fisonomías a lo largo del tiempo, para poder convertirse en reflejo de la situación histórica y social que define cada contexto específico.

Resulta claro que, desde el nacimiento e institucionalización del museo decimonónico hasta la fecha, las sociedades y sus expresiones culturales se han ido transformando de manera muy importante y acelerada; al igual que se han transformado, estructuralmente, otros aspectos de la vida, como el trabajo, la tecnología, la economía, la comunicación, las formas de socialización o el acceso al conocimiento. En ese escenario de cambio abrupto y

[09] En México, en el 2023 y en años anteriores, el presupuesto destinado a rubros como la educación, la ciencia y la cultura, en su conjunto (aproximadamente 3.73% del PIB para 2023), está aún lejos del promedio de más de 5% del PIB que los países miembros de la Organización para la Cooperación y el Desarrollo Económicos (OCDE) invierten en esta clase de rubros. Cfr. Laura Poy Solano, "Por primera vez, gasto en educación, cultura, ciencia, tecnología y deporte rebasa \$1 billón" periódico La Jornada, <https://www.jornada.com.mx/2024/02/09/politica/010n1pol>, así como: Carlos Iván Moreno y Diego Cedillo, "PPEF 2024: crisis y precarización de la educación superior y la ciencia", *Revista Nexos*, 27-II-2023, <https://educacion.nexos.com.mx/ppef-2024-crisis-y-precariacion-de-la-educacion-superior-y-la-ciencia/>

[10] Baste un simple ejemplo desde México. De la red de 162 museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia, sólo una fracción (quizá menos del 30%) cuentan con recursos e infraestructura suficiente para realizar de manera digna e íntegra la investigación, la protección, la conservación y la difusión del patrimonio a su resguardo, mientras que el resto de los museos no cuentan con recursos humanos, económicos ni museísticos suficientes para desarrollar las funciones básicas antes mencionadas; y en algunos casos, ni siquiera con elementos tan básicos como áreas de servicios educativos, difusión cultural, accesibilidad universal o instalaciones fundamentales como repositorios, e incluso sanitarios, en condiciones dignas. Y aunque se trata de un secreto a voces, considero que esa es la realidad de estos y seguramente muchos otros museos dentro y fuera de México. Obviamente, se trata de una aseveración que realizo desde mi propia experiencia y mi subjetividad, la cual, se alimenta de la convicción de que el primer paso para hacer frente a esta clase de problemáticas es la aceptación, y no la negación o la omisión,

tal como hasta hoy se ha hecho. Cabe también subrayar en este punto, que mis aseveraciones no son solo fruto de mis observaciones e ideas. Pues durante todo el 2020 y el 2021, como resultado de la dinámica introducida por la pandemia de COVID-19, se realizaron reuniones virtuales de manera semanal entre los directores de museos y las autoridades de la Coordinación Nacional de Museos del INAH, en la cuales se evidenciaban las carencias y las difíciles condiciones en las que operaban la mayoría de los recintos de la red. Fue una oportunidad única de tener una visión global, desde los ojos de los propios directores, de la realidad actual de estos museos. También fue una coyuntura que puso de manifiesto la necesidad de realizar una investigación y un diagnóstico profundo y detallado del estado actual de esta importante red de museos, el cual al día de hoy no existe.

continuo, los museos y otros aspectos básicos que les son subyacentes, como las prácticas educativas o la concepción misma de la historia y la cultura, han permanecido muchas veces inalterados, o han cambiado muy poco y a ritmo lento, generando un vacío, cuando no un verdadero abismo, entre lo que prescribe teóricamente la Nueva Museología y el conjunto de complejidades que conforman la realidad.

Salvo por casos excepcionales, los museos en la actualidad siguen siendo concebidos, arquitectónica y museológicamente, como espacios estáticos, con áreas funcionales claramente establecidas y delimitadas, que responden en general a la bien conocida concepción del museo tradicional y, por lo tanto, con pocas oportunidades para transformar su fisonomía o sus actividades sustantivas.

Además, un enorme número de museos alineados con el museo tradicional ponen de manifiesto, particularmente en sus exhibiciones permanentes, que existe un notorio desfase entre el ritmo que avanza el conocimiento o los métodos pedagógicos, y los contenidos, visiones y propuestas educativas que se empeñan en ofrecer.

Por ejemplo, en el caso de México – como en el de muchos otros países – el conocimiento de la historia de la nación o de los pueblos que la han habitado y la habitan, ha experimentado notables desarrollos durante las últimas décadas, aportados no sólo por la ciencia histórica, sino también por la antropología, la arqueología, la lingüística, la etnohistoria y muchas otras disciplinas; sin contar con las contribuciones sustanciales fruto de saberes que trascienden el ámbito estrictamente académico. Asimismo, nuestra percepción y nuestra conciencia sobre esta clase de realidades también se ha transformado profundamente. No obstante, es evidente que la visión que sigue predominando en muchos museos no corresponde del todo al estado actual del conocimiento, y en algunos casos se encuentra totalmente superada.

Considero que este fenómeno se debe, en parte, a que los museos no fueron pensados originalmente como sedes para el cambio o la transformación, sino como sitios estáticos, cuya prioridad era brindar condiciones óptimas para el acceso y tránsito de sus visitantes, así como para la exhibición y el cuidado de sus colecciones o sus recursos museográficos, los cuales, se concibieron para permanecer intocables e inalterados a través del tiempo; al igual que sus fundamentos museológicos.

Este modelo, característico del museo tradicional y afín a la mayoría de los museos del INAH, brinda escasas oportunidades de transformar la fisonomía y el contenido de los museos, lo cual en cierta medida explica las limitadas posibilidades que tienen estos recintos para sorprender, parear reinventarse y para interactuar en formas distintas con las personas o con sus colecciones.

Un modelo nacido en otro tiempo, a la luz de otras realidades, que nos recuerda en cierta forma a una sala de cine, en donde no importa la cantidad o variedad de las películas que se proyecten, existe solo una forma de situarse e interactuar frente a una pantalla, la cual no cambia bajo ninguna circunstancia.

En ese sentido, un museo que entienda y asuma la necesidad de estar en permanente transformación, tendría que parecerse más a un foro de teatro que a una sala de cine, en donde, a pesar de que ambos están contenidos y delimitados por un espacio específico, el foro teatral está concebido desde su origen para el cambio, para transformar a través de la magia de la tramoya su fisonomía una y muchas veces, en función del tema o la historia específica que se nos va a narrar. Siempre, con la intención explícita de poder transportar a los espectadores a otros lugares, otros tiempos y otras realidades, de forma más emotiva, vivencial e interactiva.

En este punto es imposible no recordar también esos juguetes extraordinarios basados en bloques de construcción, cuyos orígenes se remontan a finales del siglo XVIII, y que mucho tiempo después siguen siendo increíblemente atractivos para un sinnúmero de niños, jóvenes e incluso adultos, quienes nos deleitamos por horas ante la posibilidad de armar, desarmar, crear y transformar de una y mil maneras una misma estructura, sea ésta un castillo, una casa embrujada, un paisaje urbano, un puerto o, desde luego, un museo. Esta sencilla y fascinante idea de crear y recrear estructuras de formas disímiles utilizando siempre las mismas piezas, podría sugerir aportaciones interesantes a quienes conciben, alineados con los planteamientos de la Nueva Museología, a los museos como sedes permanentes de la transformación.

Por otro lado, es necesario reconocer que existen también señales alentadoras del deseo y la necesidad que tienen desde hace tiempo los museos por trascender su espacio físico, y por llevar sus propuestas más allá de los muros del edificio que los alberga. Pues queda claro que hoy en día, no basta que los museos sean solo para aquellos que quieren o están en posibilidad de visitarlos presencialmente y pagar el costo de un boleto de acceso, sino que es imprescindible que permanezcan, se multipliquen y se intensifiquen las iniciativas de museos itinerantes, así como la existencia de los museos virtuales en la web, la cual floreció como una necesidad emergente a raíz de la pandemia de COVID-19 en el año 2020, pero que ha dado a estos recintos dimensiones y posibilidades hasta hace poco insospechadas.

Así, considero que todos los museos de nuestro tiempo deberían asumir plenamente, en la medida de sus posibilidades, esa existencia tripartita, que incluya su sede física, su presencia itinerante en distintos espacios comunitarios significativos y su existencia virtual. No únicamente como tres maneras de hacer y decir lo mismo, sino como tres posibilidades distintas y complementarias (con sus propias particularidades y fortalezas) de hacer trascender sus proyectos museológicos, educativos y sociales, dándoles mayor dimensión, profundidad y alcance. Esto, bajo la convicción de que distintas formas de museo pueden y deben coexistir temporal y espacialmente.

Cierro este punto con una observación que considero por demás relevante, y es que el análisis del quehacer museológico actual sobre este y otros temas específicos, pone en evidencia una fuerte contradicción, en la que predomina un discurso alineado con las tendencias

más innovadoras de la Nueva Museología, pero que, en la realidad, revela una serie de prácticas museológicas tradicionales, anacrónicas y muy poco innovadoras, alineadas en muchas ocasiones con planteamientos de hace más de 70 años. Por lo que la concepción del museo como un proceso en constante transformación, que se define y redefine en relación con el tiempo, las circunstancias, los patrimonios, las personas y sus culturas, luce aún distante.

MUSEOS Y CONFLICTOS CONTEMPORÁNEOS

Los museos habrán de convertirse en espacios de historia viva in situ, cuyo objetivo sea enfrentar abiertamente problemáticas y retos del mundo o actual como la sostenibilidad, las crisis ecológicas, el respeto a los derechos humanos, la violencia, la desigualdad, la marginación, las memorias silenciadas o la gestión del territorio.

Considero que una de las más importantes conquistas de los museos en los últimos tiempos es haber logrado crear un espacio para reflexionar y discutir de forma más o menos abierta sobre esta clase de temas, pero aún parece lejana la posibilidad de enfrentar museológicamente tales desafíos, o lograr posicionar a los museos como un elemento real de injerencia y cambio ante tales problemáticas. Y esto puede deberse, al menos en parte, a que no hemos logrado reconocer plenamente a los museos como proyectos políticos de toma de decisiones, de corresponsabilidad democrática, y de amalgama de voces, culturas y visiones colectivas. Seguimos aún a la espera de atestiguar el tránsito del viejo templo de la contemplación a un verdadero foro abierto a toda la sociedad, capaz de generar una serie de conexiones profundas entre los bienes patrimoniales, el territorio, los habitantes de las comunidades circundantes y el resto del mundo.

Indudablemente, la dimensión política de los museos continúa siendo en nuestros días uno de los temas más espinosos y complejos, debido en parte a la supuesta neutralidad que por largo tiempo se ha concedido tanto al conocimiento mismo, como al espacio museal y a sus visitantes. No obstante, salta a la vista que las visiones hegemónicas junto a diversos tipos de filtros y censuras continúan permeando las formas, los temas y los discursos que alimentan el quehacer de los museos, particularmente, frente a problemáticas que se consideran delicadas, ofensivas o desafiantes a los poderes hegemónicos. Por ejemplo, hasta hoy sigue siendo excepcional el cuestionamiento a la historia oficial o a los héroes patrios, al igual que exponer la situación de pobreza y marginación que prevalece entre los pueblos indígenas u otros grupos sociales, así como hablar del despojo de territorios, de la afectación al patrimonio ecológico, de la violación a los derechos humanos y culturales, o de muchos otros temas que van a contrapelo de los poderes en turno.

La actividad de los museos ha prevalecido como un quehacer meramente técnico y académico, pero no como iniciativa comunitaria enfocada en la revalorización, conservación y difusión de memorias, identidades o patrimonios, cuya finalidad sea mejorar las condiciones de vida de los grupos y comunidades que habitan su ámbito territorial. Y pese a que

los preceptos de la Nueva Museología están más presentes que nunca a nivel del discurso, lo cual ha traído algunas transformaciones positivas al interior de los museos, resulta claro que la participación ciudadana, en el sentido de creación, gestión y diálogo, está muy lejos aún de concretarse. Por lo que se ha subrayado que la transferencia de poder a la población para la gestión de sus patrimonios y sus memorias en los museos, sigue siendo aún un asunto pendiente (Urtizberea, 2006).

Concebir a los museos como espacios de historia viva implica intentar comprender en profundidad a la historia humana en toda su amplitud y variedad, con sus contradicciones, sentidos, contrasentidos, interpretaciones y, sobre todo, sus conflictos. Y es precisamente el tema de los conflictos sociales uno de los que ha resultado ser más impermeable al interior de los museos, al grado de que solo a través de la protesta social se ha obligado a que ciertos museos de prestigio mundial se abran a esa clase de temas. Un proceso necesario, pero aún incipiente, frente al cual muchos directores, académicos y otros profesionales de los museos han mostrado incapacidad, indiferencia u omisión; aunque afortunadamente siempre existen valiosas excepciones.

Resulta entonces necesario resaltar algunos temas relacionados con la protesta social en los museos, y el papel de estas instituciones frente a ciertas problemáticas sociales y ecológicas. No obstante, para hacerlo, es necesario desbordar el campo de nuestro interés, desde los museos de Ciencias Sociales hasta los museos de Arte (principal escenario de las actuales demandas sociales), así como trascender también el ámbito de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, que hasta hoy han permanecido al margen de esta clase de acontecimientos.

Hace apenas un par de años, algunos de los museos y obras de arte más icónicos y representativos de la cultura occidental fueron sacudidos por la arremetida de colectivos sociales que se han valido de la atención mediática internacional que se da a esa clase de recintos, para llevar hasta ahí una serie de protestas relacionadas con el cuidado del medio ambiente, el cambio climático, la guerra, la violencia de género, entre otras. Atentando, de manera más simbólica que real, contra obras artísticas consagradas, que se consideran patrimonio de la humanidad.

Acciones que algunos tachan de actos vandálicos, mientras otros las justifican como legítimas formas de protesta ante temas que están afectando o amenazando seriamente al ser humano y el mundo en el que vivimos, las cuales representan un reflejo elocuente del nuevo lugar que la ciudadanía está exigiendo a los museos. Personalmente considero que no se trata – como se ha dicho – de actos de violencia contra el arte, o en contra de obras de arte específicas, sino de acciones contundentes de reclamo contra los museos, su pasividad y su supuesta neutralidad ante esta clase de temas. Además de que, al tratarse de museos y obras artísticas reconocidas a nivel mundial, esta clase de protestas cobran una dimensión mediática que muy difícilmente podrían alcanzar en las calles o en cualquier otro escenario lejos de los muros, vitrinas e íconos de la cultura occidental.

Pero más allá de cualquier discusión de índole académica, social o política los cuestionamientos esenciales que están en el aire son: ¿para qué deberían servir hoy día los museos?, ¿deberían estos recintos seguir asumiendo como su principal o única misión la conservación y exhibición de objetos artísticos y patrimoniales fetichizados? y, sobre todo, ¿hasta cuándo los museos seguirán asumiendo una actitud indiferente u omisa ante las problemáticas que afligen a la población mundial más allá de sus muros?

Los museos, no cabe duda, son instituciones capaces de generar y potenciar cambios profundos en la realidad social actual, pero al mismo tiempo, han sido y son recintos capaces de desactivar políticamente un bien artístico o patrimonial, convirtiéndolo en un objeto inerte, digno solo de pasiva y distante apreciación estética. Por lo que no se trata únicamente de qué tipo de museos nos gustaría que existieran, sino también, de qué museos se requieren imprescindiblemente en nuestros días. Y esa transformación que hoy se anhela y se exige en los museos, es menester que acontezca no sólo de afuera hacia adentro, de la sociedad civil a la institución, sino que surja también, con toda su fuerza, creatividad e infinitas posibilidades, desde las entrañas mismas de los propios museos hacia el exterior.

En suma, resulta impostergable que los museos actuales, sin importar su vocación específica, su tamaño o su procedencia nacional o institucional, reconozcan de una vez por todas que no son un territorio neutral, sino producto y reflejo de circunstancias históricas, políticas y culturales específicas, fruto de una serie de tradiciones (museológicas, académicas, ideológicas) que pueden y deben ser sistemáticamente revisadas, cuestionadas, reinventadas. Reconociéndose, en consecuencia, como espacios plurales, polifónicos, multiculturales y, por lo tanto, abiertos. Instituciones valientes ante las contradicciones, el debate franco, los conflictos y las perspectivas amplias y diversas. Es decir, deben convertirse en museos democráticos, en el sentido más amplio de la palabra, y solo así serán capaces de llevar hasta sus máximas consecuencias todo su potencial emancipador.

EL MUSEO MÁS ALLÁ DEL MUSEO

Los museos habrán de ser realidades sociales útiles, que no constituyen un fin en sí mismos, sino un medio para incidir positivamente en el medio ambiente total, es decir: las personas, el territorio, la ecología, la comunicación y la participación ciudadana, así como en la transformación del patrimonio en un activo clave para el desarrollo social, económico y cultural.

Teóricamente los nuevos museos, fruto de la Nueva Museología, deberían ser un medio para ayudar a sus visitantes a ubicarse en su propio mundo, y tomar conciencia y posición frente a su problemática histórica, ecológica, social, cultural. Mientras que los bienes patrimoniales tendrían que convertirse en un medio para lograrlo.

Sin embargo, muchos museos siguen realizando su trabajo diario a partir de la repetición sistemática de los métodos y técnicas consagradas de la museología tradicional, concibiendo la realización de exposiciones o actividades artísticas y culturales como su fin

último, propiciando así que estos recintos no hayan sido capaces de utilizar esos saberes y prácticas consagradas de manera más amplia, con el fin de generar experiencias que resulten novedosas, formativas, significativas y, sobre todo, transformadoras.

Un reflejo de lo anterior es que, hasta el día de hoy, una enorme cantidad de museos continúan evaluando y midiendo su impacto a partir de indicadores tales como el número de personas que los visitan anualmente, y a partir de esa base, no solo se ha pretendido medir el éxito o el fracaso de esos recintos, sino también, su importancia o pertinencia. Muy al estilo de las redes sociales y los fenómenos mediáticos de nuestro tiempo, en donde lo que importa, por sobre todas las cosas, es la suma de visitantes o “likes” – por usar un neologismo coloquial – que son capaces de conseguir. Sin cuestionarse de ninguna manera la pertinencia misma de dichas actividades, o el impacto social o individual que éstas tienen sobre las personas y la realidad al exterior de los museos.

De la mano con esta tendencia, se han generado desde hace tiempo una serie de estudios de público que no pocas veces se asemejan en demasía a las encuestas de satisfacción que distintas empresas y prestadores de servicios realizan a sus clientes. Las cuales son capaces de ofrecer únicamente información cuantitativa y superficial sobre los visitantes, pero que brindan muy poca o nula información sobre la huella o la transformación – si es que la hubo – que estas instituciones y sus proyectos provocan sobre sus usuarios o en las comunidades de su ámbito de incidencia territorial.

Pues para los museos que aspiran a una verdadera transformación sustancial, que los aleje de una vez y para siempre del museo tradicional, de muy poco sirve saber cosas como el número de visitantes, el grado de escolaridad, el sexo, la edad o los aspectos de una exposición resultaron más atractivos para los asistentes. Pues en el fondo, lo que se busca medir en esta clase de estudios de público tradicionales es sólo la pertinencia de los proyectos o las iniciativas de los museos, particularmente, en relación con aspectos que apuntan a la justificación de la existencia de las instituciones o los intereses que dan vida a estos recintos. Una inercia que aleja irremediablemente a los museos de las perspectivas, las preocupaciones y las experiencias de la sociedad, así como de las problemáticas que palpitan más allá de sus muros (cfr. Zavala, 2012: 18).

¿Cómo se podría medir entonces el grado de transformación o incidencia de los museos y de sus proyectos sustantivos en las personas o frente a los diversos desafíos del mundo actual? Considero, en concordancia con lo que señalan autores como Lauro Zavala, que esto sólo será posible a través del diseño y la formulación de preguntas y métodos que aún están por crearse, por discutirse y por implementarse de forma experimental en distintos contextos museísticos y sociales (Ibid.: 15-16). Es decir, se trata de otra de las líneas de trabajo, de otro de los caminos en construcción, sobre el cual es necesario comenzar a dar pasos firmes.

Por otra parte, resulta igualmente importante repensar y redefinir no solo a los museos de nuestro tiempo y su relación con sus públicos, sino también, a una serie de conceptos que deberían guiar su quehacer tales como: *público, privado, comunidad, desarrollo,*

ciudadanía, democracia, patrimonio, cultura o interculturalidad, entre otros. Conceptos que deben ser hoy redefinidos no sólo en forma abstracta y general, sino también frente a las circunstancias específicas de cada momento, cada contexto y cada museo.

Por ejemplo, resulta mucho más sencillo declararse a favor del “desarrollo cultural” de un grupo, una comunidad o una región, que definir de manera específica cómo debería ser entendido o encaminado ese desarrollo cultural en cada contexto y desde la perspectiva de los distintos actores sociales. Pues la historia nos ha mostrado una y otra vez las consecuencias indeseables que se desprenden de la concepción e implementación institucional unilateral, y desde el poder (político, económico, académico), de ideas en torno a lo que se piensa que es mejor para los otros, las cuales no pocas veces han terminado produciendo verdaderas aberraciones.

Asimismo, y también desde el ámbito conceptual, es necesario reconocer que resultan aún mucho más complejos de implementar conceptos tales como: *patrimonio global o museo integral*, frutos distinguidos del huerto de la Nueva Museología, en donde el quehacer y los intereses de los museos se extienden tanto hacia los ecosistemas en su conjunto, como al vasto universo de temas y testimonios relacionados con la actividad humana en el planeta. Una perspectiva desde la cual todo puede ser patrimonializado y, por lo tanto, también musealizado, la cual aún resulta profundamente ajena a la realidad de una gran cantidad de museos en la actualidad.

LA DIMENSIÓN PROCESUAL, LA MEDIACIÓN Y LA PREMINENCIA COMUNITARA EN LOS MUSEOS

Los museos habrán de entenderse como un proceso, no únicamente como un producto, por lo que deben representar espacios de comunicación, mediación y diálogo intercultural, dinamizadores de los procesos comunitarios, donde el protagonista no sea sólo el bien patrimonial, sino los sujetos que lo crean a nivel material, simbólico y memorístico.

En este punto, podemos afirmar que los museos de nuestro tiempo se han consolidado, como nunca antes, en un gran espacio de comunicación. El desarrollo sin precedentes que durante los últimos años experimentaron las Tecnologías de la Información y la Comunicación (TIC) y las Tecnologías del Aprendizaje y el Conocimiento (TAC), favorecieron el florecimiento de una serie de propuestas y estrategias que han potenciado notablemente la dimensión comunicativa y educativa de los museos. Profundizando como nunca antes sus alcances, diversificando las formas de interacción con sus públicos. Sin embargo, no todo ha sido positivo, pues en lo que toca a los contenidos esenciales de esa comunicación, no han podido aún establecerse cambios sustanciales que reflejen una nueva visión y una nueva vocación para los museos.

Así, más allá del aspecto meramente comunicativo, resulta claro que los museos no logran todavía transformarse en espacios efectivos de mediación del conocimiento, o de

transmisión de aprendizajes significativos. Más lejano y difícil luce el objetivo de convertir a los museos en verdaderas sedes del diálogo intercultural. No solo por las complejidades intrínsecas de tal desafío, las cuales pueden variar notablemente de un museo a otro, sino también, porque los casos en los que se ha logrado desarrollar efectivamente ese diálogo entre culturas, siguen siendo hasta hoy la excepción y no la norma.

En ese contexto, resulta también necesario considerar con mayor profundidad los espacios de saber propios de nuestro tiempo, pues en la medida que los nichos tradicionales del conocimiento autorizado se han ido transformando debido al inédito desarrollo de las TIC y las TAC, se vuelve imprescindible superar la idea del museo como única y sagrada instancia autorizada de conocimiento, para entenderlo en cambio, como una instancia dialógica y relacional. Por lo que la comunicación y la educación tendrían que ser en los museos, por sobre todas las cosas, actos de mediación, donde los recintos mismos y los profesionales que les dan vida actúen como verdaderos mediadores, sin imponer, verticalmente, el conocimiento y las formas académicas como únicas formas válidas del saber – tal como hasta hoy se continúa haciendo –, alimentando en cambio la duda sistemática, así como el aprendizaje significativo, crítico y reflexivo.

Y no sólo eso, pues además de mediadores de saberes, y foros abiertos y democráticos de expresión, los museos deberían ser capaces también de convertirse en centros interpretativos, espacios de traducción de la diversidad histórica y cultural, que asuman un rol activo y un posicionamiento claro frente a tales interpretaciones. Operando como opera un buen traductor del lenguaje, para el cual no es suficiente conocer el significado, la estructura, la gramática y las vicisitudes de la lengua que va a traducir, sino también, entender la lógica interna del pensamiento que les da vida. Una exigencia que está aún lejos de la realidad de los museos contemporáneos en la cual, algunas disciplinas que han alimentado desde su nacimiento a la museología, han logrado avances sustanciales, como por ejemplo la antropología.

Por otro lado, salta a la vista que el ciudadano común, su memoria, su presente y sus patrimonios, distan mucho de ser elementos de interés de una gran cantidad de museos, en los cuales sigue prevaleciendo el culto al patrimonio aséptico y petrificado, las historias nacionales, los acontecimientos resonantes, los personajes sacralizados y los objetos que los representan.

Los museos, por lo general, todavía están muy lejos de ser concebidos desde la historia o la vida de los habitantes del barrio, la comunidad o la región. Menos aún como un medio que permita a los ciudadanos conocer y dialogar con su pasado, su patrimonio, reafirmar sus identidades o avanzar hacia el futuro a partir de la revaloración y potenciación de su pasado. Salvo, claro está, en el caso de los museos comunitarios, los cuales fueron concebidos, desde la segunda mitad del siglo XX, justamente con esa vocación. Pero incluso también en esos casos, el patrimonio cultural no ha logrado ser plenamente posicionado como un elemento que detone el desarrollo económico y cultural de los grupos sociales.

En este punto, es necesario llamar la atención sobre el hecho de que, hasta la actualidad, prevalece la creencia infundada de que la vocación social y participativa representa un atributo exclusivo de los museos comunitarios, dejando a los más grandes, conocidos y privilegiados museos, bajo la misma orientación ensimismada, elitista y ajena a las problemáticas sociales, que desde siempre los ha caracterizado. Enfocados solo en atender las inquietudes y expectativas de los turistas y sus públicos habituales, mostrando una cara limpia y apaciguada de la historia, la cultura y el patrimonio, confeccionada a la medida de la visión del visitante externo, pero muy pocas veces pensada o preocupada por las necesidades y las visiones de las poblaciones locales.

En ese sentido, nuestro tiempo demanda más que nunca que los museos, sin distinción, se propongan de manera impostergable generar una museología que los aleje de toda actitud de calma y pasividad, impulsando, por el contrario, la creación de espacios de sacudida, de conmoción constante y de reflexión profunda, la cual invite a la acción y la movilización social.

Museos que más que ofrecer respuestas o verdades absolutas, busquen generar preguntas, siempre, desde perspectivas críticas e innovadoras, alineadas en su esencia con las voces, las miradas y las ideas de las colectividades sociales, así como con la desafiante realidad del mundo actual. Museos que entiendan y asuman que el cambio de rumbo propuesto por la ya no tan Nueva Museología, hace más de cinco décadas, no consiste en abandonar las tareas tradicionales de exhibir, conservar, investigar, proteger y difundir el patrimonio a su resguardo, sino en sumar a esas tareas una nueva visión y una nueva serie de actividades que privilegien la función social de los museos y el potencial transformador único que poseen.

EL ÁMBITO EDUCATIVO EN EL ESPACIO MUSEAL

La educación debe convertirse en uno de los pilares centrales y más robustos del quehacer de los museos, a partir del cual se generen nuevas estrategias de gestión, abiertas a toda clase de colectivos sociales, que conviertan a estas instituciones en espacios clave para el desarrollo de la educación no formal, informal y formal.

De la mano con el punto anterior, aparece uno de los puntos nodales que representa al mismo tiempo, uno de los desafíos más grandes para los museos contemporáneos.

El tema de la educación en los museos ha sido un aspecto recurrente en la reflexión y el debate museológico, al menos desde mediados del siglo XX. Y a inicios del siglo XXI ha existido un interés renovado por posicionar a la educación como un elemento central en la gestión de los museos, bajo la idea de que estas instituciones deben asumir la responsabilidad de ser agentes del cambio, e impulsoras permanentes del conocimiento, la conciencia histórica, la preservación patrimonial, los valores ciudadanos y el bienestar social.

Pero nuevamente, de vuelta a la realidad, encontramos que en la práctica una gran cantidad de museos y sus áreas especializadas de servicios educativos, continúan trabajando alineados a las pedagogías tradicionales de raíz decimonónica, concentrados particularmente

en generar cursos y talleres didácticos para el público escolar, su principal – y a veces único – foco de interés. Cursos y talleres que suelen ser, por lo general, muy poco innovadores, tanto en sus contenidos como en los enfoques y los métodos pedagógicos que emplean. Propuestas educativas que ponen de manifiesto un fuerte anacronismo en el que convergen modelos educativos del siglo XIX, implementados a través de métodos y técnicas pedagógicas tradicionales del siglo XX, con las cuales se pretende atender las necesidades y capturar la atención de usuarios del siglo XXI.

En ese escenario, no es de extrañar el impacto limitado que una gran cantidad de museos han logrado a través de sus propuestas educativas. Sumado al poco interés que estos recintos han mostrado en torno a este tema, el cual muchas veces es entendido y atendido sólo como uno más de los requisitos que los museos deben cumplir, a la par de la generación de exposiciones y otro tipo de actividades culturales, y no como uno de los pilares fundamentales del quehacer museológico actual.

Así, salvo por contadas excepciones, hasta hoy no ha sido posible implementar plenamente nuevas prácticas educativas y nuevos enfoques alineados con las pedagogías del siglo XXI en los museos, debido en parte, nuevamente, tanto a la complejidad misma del reto, como a las limitaciones de recursos materiales, humanos y de capacitación de las que adolecen muchas de estas instituciones. No obstante, lo que se espera es que los museos, paulatinamente, puedan ir avanzando en esa dirección, y lleguen a convertirse en espacios de creación que produzcan y difundan saberes, abierta y democráticamente, involucrando en el proceso a amplios sectores de la sociedad. Lo cual, solamente será posible a partir de la adopción de nuevas prácticas educativas, basadas en pedagogías activas de carácter disruptivo, que otorguen más valor a los aspectos informales y no formales en la generación de conocimiento.

Hoy, como nunca antes, avizoramos el inmenso potencial de los museos como instrumento de educación informal (es decir, capaz de transmitir saberes a través de una exposición, un video, la explicación de un guía, una cédula informativa, una publicación en la web, etc.) y de educación no formal (es decir, capaz de transmitir conocimiento a través de cursos, talleres, seminarios, diplomados, etc.). Por lo que resulta necesario asumir de una vez y para siempre, la importancia de esta clase de educación, y convertirla en una educación para la vida, si se quiere transitar hacia un museo más social, más comprometido, más cercano a su entorno y también más involucrado con la realidad en la cual existe.

Pero no basta únicamente con potenciar los aspectos informales y no formales de la educación, sino que es necesario también involucrar a los museos plenamente, y de una vez por todas, con la educación formal, es decir, con las políticas educativas, los planes de estudio y las escuelas, a muy distintos niveles. Reconvertir a los museos en un espacio plástico de diálogo, interacción y complemento del aula, el libro de texto y otros recursos educativos. No con el fin de seguir replicando en el espacio museal contenidos de la historia oficial y los discursos educativos afines al poder, sino con la intención de sembrar, propiciar

y diseminar el pensamiento crítico, la duda sistémica, la creatividad, la empatía, la sensibilidad, la inteligencia emocional y valores afines.

Atreverse a cuestionar las verdades más sabidas y aceptadas, no sólo por el afán de ir contracorriente en el ámbito educativo, sino con la finalidad explícita de ayudar a que los usuarios de los museos puedan comprender la diversidad de visiones, posicionamientos y condicionantes que subyacen a la historia, la cultura y la sociedad. Que sean capaces de reflexionar y asumir una postura frente a la complejidad misma del mundo en el que viven, así como ante la imposibilidad de entender la realidad humana desde visiones sesgadas y maniqueístas.

Para lograr incidir de manera efectiva y profunda en la dimensión educativa de los museos, será también imprescindible realizar un esfuerzo continuo por crear puentes y tejer hilos que conecten los temas y saberes subyacentes a las diversas actividades que estos recintos realizan, con los distintos tipos de educación involucrados en cada actividad, siempre, con objetivos generales y específicos claramente definidos de manera previa, alineados plenamente con los planteamientos centrales de la Nueva Museología, pero también, con la visión y la misión de cada museo.

Al respecto, algunos temas relevantes que podrían ser tomados en cuenta en este proceso son, en primer lugar: superar las formas, los contenidos y los métodos de enseñanza/aprendizaje de la educación tradicional, valiéndose de las destacadas aportaciones que el constructivismo, el modelo desarrollista cognitivo y otras pedagogías activas han desarrollado desde la mitad del siglo XX y lo que va del XXI. De igual forma, resulta necesario proponer una cantidad y una variedad mayor de actividades educativas para públicos más amplios y diversos, particularmente, públicos tradicionalmente marginados de las actividades museales, sin abandonar desde luego la importancia que debe darse al público escolar, no solo de la educación básica y media superior, sino también en otros niveles educativos. Sin omitir la necesidad de generar permanentemente propuestas museológicas y educativas en forma colaborativa, considerando la voz de las instituciones, los especialistas y el resto de los actores sociales involucrados.

CONCLUSIONES

Los museos, como nunca antes en su historia, han cobrado hoy día una notable diversidad de fisonomías, filosofías y enfoques a lo largo del orbe, las cuales constituyen un fiel testimonio de las transformaciones profundas que el mundo en general, y los museos en particular, han experimentado desde la segunda mitad del siglo XVIII hasta la segunda década del siglo XXI. Sin embargo, dichas transformaciones han apuntado hacia direcciones disímiles y en muchos casos, han contribuido a que los museos no logren ni se interesen por dar un sentido más social y comprometido a su labor.

La llamada Nueva Museología apareció hace más de cinco décadas, como un cuestionamiento franco y necesario al museo tradicional, al museo como máquina compulsiva de colección y exhibición impoluta, ajena e indiferente a la realidad social y los conflictos que afectan a la humanidad más allá del espacio museal. Y pese a la potencia de sus planteamientos, a todas luces válidos y pertinentes, resulta evidente que en pleno 2025 este notable cúmulo de aportaciones continúa su desarrollo primordialmente a nivel teórico, sin haber logrado trascender el ámbito académico-documental que lo enmarca y lo constriñe, salvo en casos excepcionales.

En ese sentido, aunque en el presente texto he basado mis reflexiones en la realidad empírica que he atestiguado de primera mano en torno a la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia de México, estoy plenamente convencido de que se trata de una situación que trasciende todo tipo de fronteras nacionales e institucionales. Pues como muchos de los grandes desafíos de nuestro tiempo, constituye una problemática global, compleja e imbricada de manera profunda con otro tipo de procesos de índole social, político, económico, cultural y educativo.

Así, en este caso, como en muchos otros, resulta claro que las teorías o los conocimientos que no logran trasminar la realidad social de su tiempo corren el riesgo de convertirse en un cúmulo de ideas que pueden ir vaciándose de sentido y significado. Condenadas a ver pasar el tiempo confinadas en los estrechos límites de la bibliografía especializada y los impetuosos debates académicos, pero lejos de materializarse en realidades que incidan de manera positiva en la vida de las personas o en el devenir de las naciones.

Esto, más que solo una crítica, pretende ser un serio y perentorio llamado de atención, especialmente para los sectores académico e institucional. Pues de nada sirven los destacados desarrollos acontecidos en el campo de la museología, sino somos capaces de implementarlos de manera efectiva, y sin mayor dilación, en nuestros museos. Por lo que resulta imprescindible redoblar los esfuerzos encaminados a dar un sentido más social a los museos. Superar el larguísimo letargo de la museología nacionalista y las visiones afines al poder, para propiciar que las colecciones, las exhibiciones y las actividades sustantivas de estos recintos se conviertan en piezas fundamentales del engranaje de historias, territorios y culturas concretas, tanto en el pasado como en el presente.

Necesitamos museos vivos, comprometidos, que sean capaces de revelar identidades y culturas plurales, que aborden sin temor los temas más delicados, que aviven el diálogo con la alteridad, que generen reflexión y empatía, mediante los cuales se exprese la voluntad de transformación y la posibilidad de enfrentar los problemas de nuestro tiempo, vislumbrando una serie de futuros posibles, así como una diversidad de concepciones sobre el ser humano, las culturas, los patrimonios, las naciones, el mundo y la vida.

Por otra parte, no deja de ser significativo el hecho de que, desde hace algunos años, ha sido la propia sociedad civil más que los académicos o las instituciones, quien ha incitado el nuevo carácter problemático de los museos, cuestionándoles su falta de compromiso y demandándoles, a veces de manera exacerbada, profundizar su relación con diversas colectividades o explicitar su posición frente a los grandes desafíos de la humanidad.

Un nuevo escenario que demanda acciones museológicas más radicales, emanadas también desde el exterior hacia el interior de los propios museos, invirtiendo el orden tradicional de esta ecuación, en la búsqueda de consolidar recintos abiertos a la diversidad en todas sus formas, pero también, abiertos al conflicto y al debate, en donde los ciudadanos puedan incidir efectivamente en las formas y los contenidos de las actividades museísticas, no sólo como invitados, públicos o clientes, sino como verdaderos agentes activos de la acción museológica y la transformación social. Muy particularmente, esas comunidades y grupos sociales tradicionalmente marginados, no solo de los propios museos, sino también de la historia oficial y las identidades nacionales.

Finalmente, en lo que toca al caso específico de México y de la red de museos del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), reconocemos la enorme distancia que hoy continúa existiendo entre los planteamientos centrales de la Nueva Museología y la realidad de los museos pertenecientes a esta institución. Pero, sobre todo, reconocemos con preocupación la clara e inexplicable falta de interés académico e institucional que ha predominado por décadas para dar un giro radical a la museología canónica, para asumir que los museos pueden ser algo más que un espacio de acumulación y exhibición estética de bienes patrimoniales que sustentan la historia nacional, el constructo identitario mexicano, así como los mitos y los olvidos estratégicos que brindan sustento a la madre patria. Es decir, para concebir a los museos como un camino, y no como una meta.

Pues más allá de la relevancia histórica y cultural intrínseca de los objetos patrimoniales, se ha decidido dejar de lado la posibilidad privilegiada que tienen el patrimonio cultural y los museos de transformar nuestras ideas, de allanar nuestros prejuicios, de despertar nuestro interés por la alteridad cultural y los muchos mundos que nos rodean, pero, sobre todo, de transformar la realidad.

Estamos convencidos de que mientras se continúe subestimando el potencial emancipador de los museos y menospreciando su capacidad de ser instrumento colectivo en la resolución de problemas específicos que afectan históricamente a las sociedades, sus colecciones y sus exhibiciones estarán irremediablemente condenadas a ser, únicamente,

instrumento de justificación de la historia y la identidad nacional, así como una atracción superficial, vacía de todo significado trascendente en relación a la realidad actual. Una atracción más para los ojos de los turistas, los estudiantes y los habitantes locales quienes, con el paso del tiempo, atestiguarán que ese museo que visitaron cuando eran niños, persiste actualmente básicamente igual que como lo recordaban. Que los cambios en la apariencia, en el diseño o en el uso de recursos tecnológicos, no han transformado ni un ápice la esencia, el contenido y el mensaje monolítico que por décadas ese museo ha sido condenado a ofrecer. Que las profundas transformaciones que han acontecido en la vida de las personas que visitan los museos, y en el mundo que enmarca su existencia, siguen siendo completamente ajenas a esa clase de recintos, gabinetes, galerías, convertidas en verdaderos cementerios del patrimonio histórico y cultural.

BIBLIOGRAFÍA

Aguirre, Carlos
-- (2002) *La escuela de los Annales: Ayer, hoy y mañana*, México, Universidad Juárez Autónoma de Tabasco.
-- (2003) *Antimanual del mal historiador*, 2º ed., Rosario, Argentina, La Vasija & Prohistoria.

Alonso González, P., J. Fernández y Ó. Navajas Corral (2015) “La Ponte-ecomuséu: una herramienta de desarrollo local basada en el patrimonio”. en Actas del Congreso SOPA, Congreso Internacional sobre Educación y Socialización del Patrimonio en el Medio Rural. *La Descomunal. Revista Iberoamericana de Patrimonio y Comunidad*, v. I, pp. 117-130.

Arnaldo, Francisco, Alicia Herrero y Modesta Di Paola (2020) *Historia de los museos. Historia de la museología*, España, Trea, 440 p. ISBN139788418105340

Bokser, Judit y Federico Saracho (2018) “Los 68: movimientos estudiantiles y sociales en un emergente transnacionalismo y sus olas dentro del sistema-mundo. A manera de editorial”, en *Revista Mexicana de Ciencias Políticas y Sociales*, Universidad Nacional Autónoma de México Nueva Época, Año xiii, núm. 234, pp. 13-52, ISSN-2448-492X

Deloche, Bernard (2002), *El museo virtual*, Gijón, Trea.

Desvallées, André, Françoise Mairesse, et. al., (2010) *Conceptos claves de museología*, Armand Colin – ICOM, 2010, ISBN: 978-2-200-25399-8.

Díaz, Iñaki (2010) “La formación de profesionales de museos. De la mística de la conservación al absolutismo de la gestión” en *Revista de Museología: Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*, ISSN 1134-0576, Nº. 47, pp. 8-16

Fernández, Luis e Isabel García (2012) *Nueva Museología: planteamientos y retos para el futuro*, 2ª Ed., Madrid, Ed. Alianza, ISBN: 978-84-206-6592-4

Fernández, Miguel Ángel (2008), *Historia de los museos de México*, Ciudad de México, Promotora de Comercialización Directa, ISBN: 9686239006, 9789686239003.

Iniesta, Monsterrat
--(1994) “Els Gabinetes del mon”, en *Antropologia, museus i museologies*. Lleida: Pages Ediros.
-- (2001). “Historias y museos” en *BMM Cuaderno Central*, 55, pp: 25-28.

García, María del Carmen (2020) *Nuevos enfoques en la museología: La experiencia del museo*, España, Ed. Museo Nacional, ISBN: 978-8495172997.

García, Rafael (2015) *Museología y comunicación*, Madrid, Ed. Akal, ISBN: 978-8446043382.

Mayrand, Pierre (2009) “Parole de Jonas essais de terminologie, Augmentés des chroniques d’ un altermuséologue” en *Cadernos de Sociomuseología*, 31: pp. 39- 40.

Maure, Marc-Alain (1996) “La nouvelle museologie - qu’est-ce-que c’est?”, en *ICOFOM Study Series*, 25: 127-132.

Navajas, Óscar
-- (2012) “La museología social como herramienta del cambio en los museos de Japón”, en Asensio, Pol, Asenjo & Castro (Eds.) *SIAM. Series Iberoamericanas de Museología*, Vol. 4
-- (2020) *Nueva museología y museología social. Una historia narrada desde la experiencia española*, Gijón, Trea.
-- (2021) “Museología: Alma y ciencia de una entidad social” en Arrieta Urtizberea, Iñaki y Díaz Balerdi, Iñaki (Eds.) *Patrimonio y museos locales: temas clave para su gestión* (pp95-112), El Sauzal (Tenerife): PASOS Revista de Turismo y Patrimonio Cultural. Colección PASOS Edita nº 29. ISBN: 978-84-88429-44-5.

Phillips, Sandra (2012) *El museo del siglo XXI: La teoría y la práctica de la nueva museología*, Madrid, Ed. Narcea, ISBN: 978-8427721245.

Santos, J. R. (2007). Os museus e a representação do Brasil. En M. Chagas y J. Do Nascimento (Eds.). *Antropologia dos objetos: coleções, museus e patrimônios*. Rio de Janeiro: Coleção Museu-Memória e Cidadania, 70-93 pp.

Saucedo, Eduardo (2021) “Museos, educación y Ciencias Sociales, en el umbral histórico del siglo XXI” en *Boletín del Museo Regional de Atacama*, Edición extraordinaria, no 9, año 9, Copiapó-Atacama-Chile, pp. 19-30. Stutervant, William (1969), Does Anthropology needs museums? Proceedings of tite Biological Society of Washington, 182: 619-650.

Teixeira, Ma. C, (2002). “Reflexões museológicas: caminhos de vida. Centro de Estudos de Sociomuseologia”, en *Cadernos de Sociomuseologia*, Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, nº 18.

Urtizberea, Iñaki (2006) “La complejidad del proceso de construcción local del patrimonio: agentes, valor cultural y conjuntos históricos” en *Globalización y localidad: perspectiva etnográfica*, coord. por Joan Frigolé Reixac, Xavier Roigé i Ventura, Universidad de Barcelona, España, ISBN 84-475-3023-X, pp. 145-178.

Varine, Hugues, (1978) “L’écomusée” en *Revista La Gazette, revue trimestrielle de l’Association des musées canadiens*, vol 11, nº 2, pp: 28-40. (2006) “The origins of the new museology concept and of the ecomuseum word and concept”, in the 60s and the 70s. International Ecomuseum Forum Guiyang, June 1-4, 2005.

Villéré, Hervé (1995) *La nueva museología*, Madrid, Ed. Cátedra, ISBN: 978-8437601633.

Wallerstein, Immanuel (2007) *Geopolítica y geocultura. Ensayos sobre el moderno sistema mundial*, Barcelona, Kairos.

Zavala, Lauro (2012), *Antimanual del museólogo*, México, Universidad Autónoma Metropolitana – Instituto Nacional de Antropología e Historia.

INNOVACIÓN CULTURAL EN MUSEOS: TRANSFORMANDO ESPACIOS TRADICIONALES EN HUBS TURÍSTICOS.

Edgar Romario Aranibar Ramos⁰¹
Miguel Angel Demetrio Olarte Pacco⁰²

INTRODUCCIÓN

En las últimas décadas, los museos han experimentado una transformación significativa, pasando de ser espacios estáticos dedicados exclusivamente a la conservación y exhibición de objetos históricos y artísticos, a convertirse en centros dinámicos de innovación cultural y turística. Este cambio no solo refleja una evolución en la percepción y función de los museos, sino también una respuesta a las demandas crecientes de una sociedad globalizada y tecnológicamente avanzada.

Históricamente, los museos se han concebido como instituciones encargadas de preservar el patrimonio cultural y educar al público sobre la historia y el arte. Sin embargo, el papel de los museos ha evolucionado con el tiempo, adaptándose a nuevas expectativas y necesidades sociales. En el siglo XXI, los museos enfrentan el reto de mantenerse relevantes en una era dominada por la tecnología y la inmediatez de la información (Kargas et al., 2019). Esta relevancia no solo se mide por la cantidad de visitantes que reciben, sino también por su capacidad para innovar y ofrecer experiencias inmersivas que vayan más allá de la mera observación pasiva.

[01] Universidade de São Paulo, Brasil, romario.aranibar@usp.br, https://orcid.org/0000-0001-5926-8544

[02] Universidad Nacional de San Agustín de Arequipa, Perú, molarte@unsa.edu.pe, https://orcid.org/0009-0007-0303-7545.

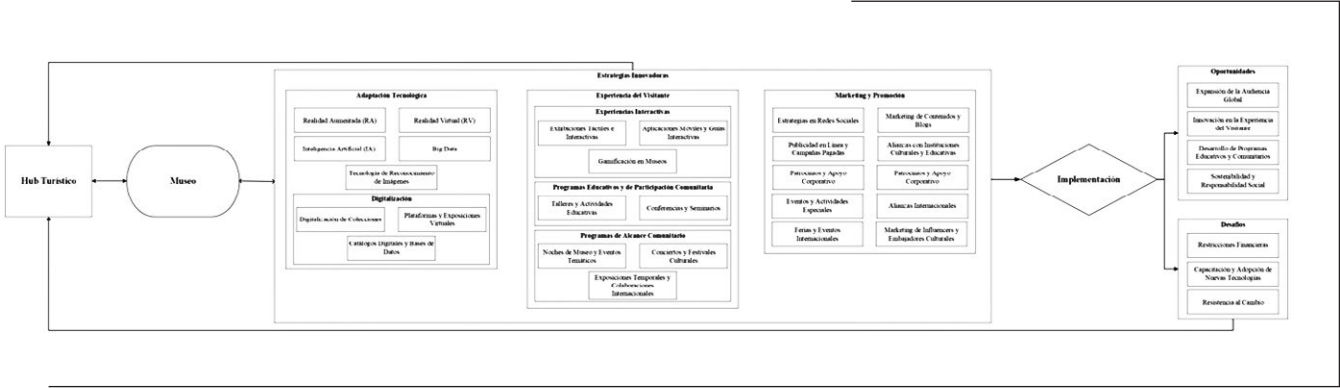
Los museos tradicionales han sido espacios dedicados a la conservación y exhibición de objetos, centrados en la preservación del patrimonio y la educación histórica y artística de forma pasiva. En cambio, un hub turístico es un centro dinámico que integra funciones interactivas y tecnológicas, ofreciendo experiencias inmersivas que combinan aprendizaje, entretenimiento e interacción, lo que permite conectar de manera más profunda con audiencias de mayor envergadura (Vareiro et al., 2021). Así, la principal diferencia radica en la evolución del museo hacia un espacio multifacético que une cultura, turismo y tecnología.

El objetivo principal de este capítulo es explorar las estrategias que los museos pueden adoptar para reinventarse como hubs de innovación cultural y turística. En este contexto, se analizarán diversas iniciativas y tecnologías que están siendo implementadas para transformar la experiencia del visitante. De esta manera, se hace que los museos no solo sean lugares de aprendizaje, sino también centros de entretenimiento, interacción y participación comunitaria (Agostino et al., 2020). Este análisis abarcará desde la adopción de tecnologías digitales hasta la implementación de programas educativos y eventos especiales, pasando por estrategias de marketing y promoción que aprovechan las ventajas del entorno digital.

La reconfiguración de las instituciones museísticas como núcleos de innovación no constituye una tendencia arbitraria, sino que se presenta como un imperativo en el contexto contemporáneo, caracterizado por una intensa pugna por captar y retener el interés del público (Giannini & Bowen, 2022). Los museos, al igual que otras instituciones culturales, deben adaptarse a un entorno en constante cambio y encontrar maneras de atraer a audiencias lugares y culturas variadas. Esta adaptación no solo garantiza su sostenibilidad económica, sino que también amplía su impacto social y cultural.

Una de las dimensiones clave de esta transformación es la educación al turista. Los museos, tradicionalmente vistos como centros educativos, deben ampliar su alcance educativo para incluir a una audiencia turística global, tanto nacionales como internacionales. Esto implica desarrollar programas y actividades que no solo informen, sino que también inspiren y motiven a los visitantes a aprender más sobre la historia, la cultura y el patrimonio que los museos preservan (Luther et al., 2023). La educación al turista puede adoptar muchas formas, desde visitas guiadas interactivas y talleres prácticos hasta exposiciones temáticas que destacan aspectos culturales específicos de la región.

Los museos que logran posicionarse como centros de innovación cultural y turística no solo contribuyen al desarrollo económico local al atraer a turistas, sino que también fortalecen el tejido social al promover la inclusión, la educación y la participación comunitaria (Giannini & Bowen, 2019). En un mundo donde la identidad cultural y el patrimonio están cada vez más interconectados con la globalización, los museos tienen la oportunidad de desempeñar un papel crucial en la preservación y difusión de la diversidad cultural. Además, al educar a los turistas sobre la importancia de la conservación del patrimonio y las prácticas culturales locales, los museos pueden fomentar un turismo más respetuoso y sostenible.



En este contexto, el siguiente diagrama resume visualmente las dimensiones clave que serán desarrolladas a lo largo del capítulo. Desde la adopción de tecnologías avanzadas hasta las estrategias de marketing y promoción, pasando por la sostenibilidad y la responsabilidad social, el Diagrama 1 ilustra cómo los museos pueden integrarse como hubs de innovación cultural y turística. Este marco conceptual orientará la discusión de los temas que siguen, proporcionando un punto de referencia claro para entender los desafíos y oportunidades de esta transformación.

En resumen, este capítulo busca proporcionar una visión comprensiva de cómo los museos pueden transformarse en hubs de innovación cultural y turística, presentando estrategias prácticas y ejemplos concretos que ilustran esta evolución. A través de esta exploración, se espera inspirar a profesionales del sector museístico y turístico a adoptar nuevas prácticas que no solo enriquezcan la experiencia del visitante, sino que también fortalezcan el rol de los museos como pilares fundamentales de la cultura y el turismo en el siglo XXI.

[Img. 01] Transformación de los Museos en Hubs de Innovación Cultural y Turística: Dimensiones y Estrategias Clave.
Nota: elaboración propia.

EVOLUCIÓN DE LOS MUSEOS: DE ESPACIOS TRADICIONALES A HUBS DE INNOVACIÓN

HISTORIA Y TRANSFORMACIÓN DE LOS MUSEOS

Los museos, desde sus inicios, han sido vistos como santuarios del conocimiento y guardianes del patrimonio cultural. Las primeras instituciones de este tipo, como el Museo de Alejandría, se centraban en la recopilación y conservación de artefactos, ofreciendo a los eruditos un lugar para estudiar y admirar estos tesoros. Durante siglos, los museos mantuvieron esta función esencialmente estática, operando como depósitos de artefactos y obras de arte, accesibles solo a una élite educada y con recursos.

Sin embargo, a lo largo del siglo XX, los museos comenzaron a cambiar su enfoque. Impulsados por movimientos sociales y culturales, estos espacios empezaron a abrir sus puertas a un público más amplio, democratizando el acceso al conocimiento y la cultura (Esposito & Ricci, 2021). La evolución hacia instituciones más inclusivas y accesibles marcó un punto de inflexión en la historia de los museos, preparándolos para el rol multifacético que desempeñarían en el siglo XXI.

La llegada del siglo XXI trajo consigo una revolución tecnológica que impactó todos los aspectos de la vida, incluidos los museos, al introducir herramientas digitales que redefinieron la relación entre las instituciones y su público (Lee et al., 2022). La digitalización y el desarrollo de nuevas tecnologías ofrecieron oportunidades sin precedentes para transformar la experiencia del visitante, convirtiendo a los museos en espacios interactivos y dinámicos. Esta transformación no solo hizo que los museos fueran más atractivos para un público diverso, sino que también permitió que estas instituciones jugaran un papel más activo en la vida cultural y social de las comunidades.

DEFINICIÓN DE HUBS TURÍSTICOS

La transformación de los museos en hubs turísticos es una respuesta a la necesidad de adaptarse a las demandas de un público contemporáneo que busca experiencias más enriquecedoras y participativas. Un hub turístico no es simplemente un lugar de visita, sino un centro de actividad cultural, educativa y social que atrae a turistas de todo el mundo (Navarrete, 2019; Vareiro et al., 2021). Estos hubs ofrecen una variedad de experiencias que van más allá de la simple visualización de objetos, involucrando a los visitantes en narrativas interactivas y educativas como exposiciones virtuales inmersivas o recorridos guiados con tecnología de realidad aumentada.

Un museo que se convierte en un hub turístico no solo atrae visitantes por sus exposiciones, sino que también se convierte en un motor de desarrollo económico y social para la comunidad en la que se encuentra. Los hubs turísticos fomentan la colaboración entre

diferentes sectores, como la educación, el turismo, la tecnología y las artes, creando un ecosistema vibrante que beneficia a todos los involucrados (Kamariotou et al., 2021).

Para lograr esta transformación, los museos deben adoptar una mentalidad innovadora y estar dispuestos a experimentar con nuevas formas de interacción y presentación. Esto incluye la integración de tecnologías avanzadas, el desarrollo de programas educativos y comunitarios, y la implementación de estrategias de marketing que promuevan el museo como un destino turístico de primer nivel. En grandes rasgos, algunas recomendaciones serían la adopción de tecnologías digitales, digitalización de colecciones, experiencias interactivas, programas educativos y de participación comunitaria, eventos y actividades especiales, marketing y promoción innovadora. Aspectos que serán abordados a profundidad a continuación.

TECNOLOGÍA Y DIGITALIZACIÓN EN MUSEOS

La incorporación de tecnología en los museos ha revolucionado la forma en que estos espacios interactúan con sus audiencias. Desde la digitalización de colecciones hasta la implementación de tecnologías avanzadas como la realidad aumentada y virtual, los museos están aprovechando estas herramientas para mejorar la experiencia del visitante, ampliar su alcance y preservar sus colecciones para las futuras generaciones (Ch'ng et al., 2019).

ADOPCIÓN DE TECNOLOGÍAS DIGITALES

REALIDAD AUMENTADA (RA) Y REALIDAD VIRTUAL (RV)

La adopción de tecnologías digitales como la RA y RV ha revolucionado la manera en que los visitantes experimentan las exhibiciones en los museos. La RA, al superponer contenido digital sobre el entorno físico, enriquece la interpretación de los artefactos expuestos al proporcionar una dimensión adicional de contextualización. Por ejemplo, al usar un dispositivo móvil para escanear una obra de arte, los visitantes pueden acceder a información detallada sobre el artista, el contexto histórico y los aspectos técnicos que no son evidentes a simple vista (Banfi et al., 2023). Esta interactividad digital resulta especialmente atractiva para las generaciones más jóvenes, habituadas a experiencias tecnológicas inmersivas y dinámicas.

Por otro lado, la RV ofrece una inmersión total al transportar a los visitantes a diferentes épocas y lugares, permitiéndoles explorar sitios históricos o recreaciones de monumentos tal como eran en su apogeo. Estas experiencias permiten una conexión emocional y una comprensión más profunda del contexto histórico y cultural de los artefactos. Además, la RV facilita el acceso a colecciones que no están físicamente disponibles en los museos, ya

sea por razones de conservación o limitaciones logísticas, ampliando significativamente la oferta educativa y cultural (Errichiello et al., 2019).

La integración de RA y RV también permite a los museos llegar a una audiencia global. Las aplicaciones y recorridos virtuales hacen posible que personas de cualquier parte del mundo accedan a estas experiencias sin necesidad de viajar. Esto no solo democratiza el acceso al patrimonio cultural, sino que también responde a las limitaciones impuestas por restricciones de movilidad o preocupaciones sanitarias, como las surgidas en la reciente pandemia (Kargas et al., 2019). Estas herramientas, además, fortalecen el vínculo entre los museos y sus visitantes, quienes pueden explorar sus colecciones de manera remota e interactiva.

La gamificación amplifica el impacto de estas tecnologías al combinar RA y RV en actividades lúdicas que capturan la imaginación de los visitantes. Estas herramientas permiten desarrollar juegos narrativos que enseñan sobre historia, arte y ciencia de manera efectiva y atractiva. Los visitantes pueden participar en desafíos inmersivos, resolver acertijos o completar misiones vinculadas a las exhibiciones, lo que no solo refuerza el aprendizaje, sino que también diversifica las audiencias de los museos al atraer a un público más amplio y diverso. Este enfoque innovador convierte la visita en una experiencia inolvidable que fomenta el interés por regresar.

Asimismo, las aplicaciones móviles, que a menudo incorporan RA, destacan como una herramienta clave para optimizar la experiencia del visitante. Estas aplicaciones no solo ofrecen información complementaria, como videos explicativos o recreaciones en 3D, sino que también facilitan la navegación del museo mediante alertas y recomendaciones personalizadas. Al enriquecer la comprensión y conexión con los objetos exhibidos, estas tecnologías transforman las visitas en experiencias inmersivas y educativas que maximizan el aprendizaje y el disfrute (Shehade & Stylianou-Lambert, 2020).

INTELIGENCIA ARTIFICIAL (IA) Y BIG DATA

La inteligencia artificial y el análisis de grandes volúmenes de datos (Big Data) están siendo utilizados para personalizar la experiencia del visitante. Los algoritmos de IA pueden analizar las preferencias de los visitantes y ofrecer recomendaciones personalizadas sobre qué exhibiciones visitar, basadas en sus intereses (Ioannakis et al., 2020). Esta personalización no solo mejora la satisfacción del visitante, sino que también aumenta la eficiencia de las visitas, permitiendo que los individuos aprovechen al máximo su tiempo en el museo.

El análisis de Big Data permite a los museos entender mejor los patrones de comportamiento de sus visitantes. Al analizar datos como las rutas de visita, los tiempos de permanencia y las interacciones con las exhibiciones, los museos pueden optimizar la disposición de las exhibiciones y la gestión de los recursos. Por ejemplo, identificar las exhibiciones más populares puede ayudar a planificar mejor la distribución del espacio y a diseñar estrategias de flujo de visitantes que minimicen las aglomeraciones y mejoren la experiencia general.

Además, la IA y el Big Data pueden utilizarse para mejorar las estrategias de marketing y promoción del museo. Al analizar datos demográficos y de comportamiento, los museos pueden desarrollar campañas de marketing más efectivas y dirigidas, atrayendo a un público más amplio y diversificado (Elgammal et al., 2020). Esta capacidad de adaptación y respuesta rápida a las tendencias y preferencias del público es crucial para mantener la relevancia de los museos en un entorno cultural y turístico competitivo.

TECNOLOGÍA DE RECONOCIMIENTO DE IMÁGENES

El reconocimiento de imágenes se ha consolidado como una herramienta tecnológica innovadora en los museos, permitiendo a los visitantes acceder a información detallada de manera instantánea al escanear una obra de arte con sus dispositivos móviles. Este enfoque no solo facilita el acceso a datos relevantes sobre el contexto histórico y artístico de las piezas, sino que también mejora la experiencia educativa al enriquecer las interpretaciones estáticas ofrecidas por las descripciones tradicionales (Kamariotou et al., 2021). Esta tecnología ofrece un nivel de interacción único al proporcionar un acceso más directo y personalizado al contenido del museo.

Una aplicación interesante del reconocimiento de imágenes es su capacidad para fomentar el aprendizaje a través de actividades lúdicas. Los museos pueden diseñar aplicaciones interactivas que desafíen a los visitantes a encontrar y escanear ciertas piezas de las colecciones, acumulando puntos o recompensas virtuales a medida que completan tareas. Este enfoque no solo transforma la visita en una experiencia divertida, sino que también estimula la curiosidad y la exploración activa de las exposiciones. Al conectar juegos con contenidos educativos, esta tecnología integra de manera efectiva el aprendizaje activo con el entretenimiento.

Además, el reconocimiento de imágenes contribuye significativamente a la accesibilidad en los museos, especialmente para personas con discapacidades visuales. Mediante aplicaciones que ofrecen descripciones auditivas detalladas de las obras de arte, los visitantes con problemas de visión pueden disfrutar y aprender sobre las exposiciones de manera inclusiva (Kennedy et al., 2021). Este uso inclusivo de la tecnología no solo amplía la audiencia de los museos, sino que también refuerza su compromiso con la equidad y la accesibilidad.

DIGITALIZACIÓN DE COLECCIONES BENEFICIOS DE LA DIGITALIZACIÓN

La digitalización de colecciones ofrece múltiples beneficios. En primer lugar, permite la preservación de las piezas para las futuras generaciones. Los objetos digitalizados están a salvo de deterioro físico, lo que es crucial para la conservación del patrimonio cultural. Además, la digitalización facilita el acceso a las colecciones, permitiendo a investigadores y público en general acceder a ellas desde cualquier lugar del mundo (Kyriakou & Hermon,

2019). Esta accesibilidad amplificada es particularmente valiosa en contextos educativos y de investigación, donde el acceso a los artefactos originales puede ser limitado.

Otro beneficio significativo de la digitalización es la capacidad de crear réplicas digitales de alta calidad que pueden ser utilizadas en estudios científicos y educativos. Estas réplicas pueden ser analizadas sin riesgo de dañar los objetos originales, permitiendo un examen detallado que sería imposible de realizar de otra manera. Además, las réplicas digitales pueden ser impresas en 3D, proporcionando modelos físicos que pueden ser manipulados y estudiados en entornos educativos y de investigación (Raimo et al., 2022).

La digitalización también permite la creación de exposiciones virtuales que pueden ser visitadas por personas de todo el mundo. Estas exposiciones ofrecen una experiencia rica y envolvente, permitiendo a los visitantes explorar colecciones completas desde la comodidad de sus hogares a través de recorridos virtuales en 360° con opciones de interacción personalizable, haciendo directa y activa la participación del público. Esta capacidad de llegar a una audiencia global no solo amplía el impacto educativo y cultural de los museos, sino que también puede generar nuevas fuentes de ingresos a través de la venta de entradas para visitas virtuales y la comercialización de contenidos digitales.

PLATAFORMAS Y EXPOSICIONES VIRTUALES

Los museos han desarrollado plataformas en línea donde las colecciones digitalizadas están disponibles para el público. Estas plataformas pueden incluir exposiciones virtuales, donde los usuarios pueden caminar por las galerías a través de sus dispositivos. Por ejemplo, el Museo del Louvre ofrece visitas virtuales de algunas de sus exhibiciones más populares, permitiendo a las personas explorar sus colecciones sin necesidad de viajar a París. Estas plataformas no solo amplían el alcance del museo, sino que también proporcionan una alternativa valiosa para aquellos que no pueden visitar el museo físicamente.

Las exposiciones virtuales pueden ser diseñadas para ofrecer una experiencia interactiva y educativa. Los visitantes pueden acceder a información detallada sobre cada pieza, ver videos explicativos y participar en actividades interactivas que enriquecen su comprensión de las colecciones (Elgammal et al., 2020). Esta interactividad no solo mejora la experiencia del visitante, sino que también facilita el aprendizaje activo, haciendo que la visita virtual sea más memorable y significativa.

Además, las plataformas en línea pueden ser utilizadas para organizar eventos y actividades en vivo, como charlas con expertos, talleres y visitas guiadas virtuales. Estos eventos en línea no solo aumentan la interacción entre el museo y su audiencia, sino que también proporcionan oportunidades adicionales para la educación y la vinculación (Kamariotou et al., 2021). Al ofrecer una combinación de contenido estático e interactivo, los museos pueden crear una experiencia en línea rica y diversificada que atrae a una amplia gama de visitantes.

CATÁLOGOS DIGITALES Y BASES DE DATOS

Los catálogos digitales y las bases de datos accesibles en línea son herramientas poderosas para investigadores y educadores. Estos recursos proporcionan acceso detallado a la información sobre las colecciones del museo, incluidas imágenes de alta resolución, estudios de conservación y contextos históricos (Raimo et al., 2022). Este acceso no solo apoya la investigación académica, sino que también enriquece la educación al permitir a estudiantes y docentes utilizar estos recursos en sus actividades educativas.

La creación de catálogos digitales implica un proceso detallado y meticuloso de documentación y digitalización. Cada pieza de la colección es fotografiada, descrita y catalogada, creando un archivo digital completo que puede ser consultado y analizado por investigadores de todo el mundo (Lee et al., 2021). Este proceso no solo preserva la información sobre las piezas, sino que también facilita la gestión y el seguimiento de las colecciones, permitiendo a los museos mantener un registro preciso y actualizado de sus activos.

Las bases de datos en línea pueden ser diseñadas para ser accesibles y fáciles de usar, con interfaces intuitivas que permiten a los usuarios buscar y explorar las colecciones de manera eficiente. Estas bases de datos pueden incluir funciones avanzadas de búsqueda y filtrado, permitiendo a los usuarios encontrar rápidamente la información que necesitan. Además, las bases de datos pueden ser integradas con otras plataformas y recursos en línea, creando una red de conocimiento interconectada que apoya la investigación y la educación a nivel global.

INNOVACIÓN EN LA EXPERIENCIA DEL VISITANTE

La experiencia del visitante en los museos ha sido un área de enfoque clave en la transformación de estos espacios hacia hubs de innovación cultural y turística, entendidos como centros de encuentros y creación que integran tecnología, educación y actividades dinámicas. Los museos modernos están adoptando nuevas estrategias para crear experiencias más interactivas, educativas y memorables (Dalle Nogare & Murzyn-Kupisz, 2021). Este enfoque no solo mejora la satisfacción del visitante, sino que también fomenta la participación y el compromiso, transformando la visita al museo en una experiencia enriquecedora.

EXPERIENCIAS INTERACTIVAS

EXHIBICIONES TÁCTILES E INTERACTIVAS

Las exhibiciones táctiles e interactivas están diseñadas para involucrar activamente a los visitantes, ofreciendo oportunidades para interactuar directamente con las colecciones y las historias que estas cuentan. Estas exhibiciones pueden incluir pantallas táctiles, mesas interactivas y estaciones de actividades donde los visitantes pueden manipular réplicas de

artefactos o participar en juegos educativos (Kennedy et al., 2021). Este enfoque no solo hace que las visitas al museo sean más entretenidas, sino que también facilita el aprendizaje activo y la retención de información.

Las pantallas táctiles permiten a los visitantes explorar información adicional sobre las exhibiciones con solo tocar la pantalla. Estas pantallas pueden incluir videos, imágenes y textos que proporcionan una comprensión más profunda de los artefactos y obras de arte (Sandberg, 2021). Por ejemplo, una pantalla táctil junto a una pintura puede ofrecer detalles sobre la técnica del artista, el contexto histórico de la obra y análisis de expertos. Esta interactividad enriquece la experiencia del visitante, permitiéndole descubrir y aprender de manera personalizada.

Las mesas interactivas son otro recurso valioso en las exhibiciones táctiles. Estas mesas pueden presentar mapas interactivos, reconstrucciones de sitios históricos y simulaciones científicas que permiten a los visitantes interactuar de manera colaborativa (Kyriakou & Hermon, 2019). Por ejemplo, una mesa interactiva que simule una excavación arqueológica puede permitir a los visitantes “excavar” virtualmente artefactos y aprender sobre su contexto y significado. Estas actividades no solo hacen que la visita sea más divertida, sino que también promueven la colaboración y el aprendizaje activo entre los visitantes.

APLICACIONES MÓVILES Y GUÍAS INTERACTIVAS

Por otro lado, las aplicaciones móviles y guías interactivas han revolucionado la interacción de los visitantes con los museos, ofreciendo herramientas que transforman la experiencia tradicional en una más personalizada y enriquecida. Estas aplicaciones incluyen funciones prácticas como mapas interactivos, alertas personalizadas y recomendaciones basadas en la ubicación del usuario dentro del museo. Un ejemplo destacado es el del Museo Americano de Historia Natural, cuya aplicación no solo guía a los visitantes a través de las exhibiciones, sino que también incluye juegos interactivos que convierten el recorrido en una experiencia más atractiva y dinámica (Gong et al., 2020).

Una característica distintiva de las aplicaciones móviles es su capacidad de ser descargadas antes de la visita, lo que permite a los usuarios planificar su recorrido y explorar información preliminar sobre las exhibiciones. Esto no solo mejora la preparación de los visitantes, sino que también optimiza el uso de su tiempo en el museo. Además, estas aplicaciones integran elementos educativos como contenido multimedia (videos y recreaciones en 3D), que facilitan una conexión más profunda y emocional con las colecciones.

Otra ventaja clave es su potencial para servir como plataformas unificadoras entre diferentes instituciones culturales. La integración de aplicaciones que conecten varias unidades culturales o museos puede proporcionar una experiencia más completa, incentivando a los visitantes a explorar otras instituciones de la región. Estas iniciativas fortalecen la colaboración entre museos y promueven un turismo cultural más amplio y cohesivo.

GAMIFICACIÓN EN MUSEOS

La gamificación ha emergido como una estrategia innovadora que emplea elementos de juego para involucrar a los visitantes en los museos, convirtiendo la visita en una experiencia dinámica y educativa. Mediante aplicaciones y actividades interactivas, los visitantes pueden ganar puntos, resolver acertijos y completar misiones relacionadas con las exhibiciones, lo que aumenta su interés y participación (Ćosović & Brkić, 2020). Estas aplicaciones están diseñadas para adaptarse a diferentes edades y niveles de conocimiento, ofreciendo desafíos y recompensas personalizadas. Además, promueven la colaboración y el espíritu de equipo al permitir que los visitantes compitan o trabajen juntos para superar tareas, proporcionando una forma divertida y educativa de explorar las colecciones del museo (Nofal et al., 2020).

PROGRAMAS EDUCATIVOS Y DE PARTICIPACIÓN COMUNITARIA TALLERES Y ACTIVIDADES EDUCATIVAS

Los talleres y las actividades educativas son una parte integral de la oferta de los museos modernos. Estos programas están diseñados para diferentes edades y niveles de conocimiento, desde talleres para niños hasta cursos especializados para adultos y profesionales (Daniela, 2020). Los talleres pueden incluir actividades prácticas, como la restauración de artefactos, la creación de obras de arte y la participación en proyectos científicos.

Los talleres educativos no solo proporcionan una experiencia práctica y envolvente, sino que también fomentan el aprendizaje activo y la creatividad. Los participantes tienen la oportunidad de explorar sus intereses y desarrollar nuevas habilidades en un entorno de apoyo y colaboración. Estos programas pueden ser diseñados para complementar las exhibiciones del museo, ofreciendo una experiencia educativa completa que enriquece la comprensión de los visitantes (Bakker et al., 2020).

Además, los talleres y las actividades educativas pueden ser utilizados para involucrar a la comunidad local y promover la participación activa en el museo. Los museos pueden colaborar con escuelas, universidades y organizaciones comunitarias para ofrecer programas que respondan a las necesidades e intereses de la comunidad. Al proporcionar oportunidades educativas accesibles y relevantes, los museos pueden fortalecer su relación con la comunidad y fomentar un sentido de pertenencia y orgullo cultural.

CONFERENCIAS Y SEMINARIOS

Los museos también organizan conferencias y seminarios que abordan diversos temas relacionados con sus colecciones y el patrimonio cultural en general. Estos eventos no solo educan a los visitantes, sino que también fomentan el debate y el intercambio de ideas entre expertos y el público (Li & Ghirardi, 2019). Las conferencias pueden incluir presentaciones de académicos, conservadores y otros profesionales, ofreciendo una plataforma para la discusión y el aprendizaje.

Las conferencias y seminarios pueden ser diseñados para atraer a diferentes audiencias, desde especialistas en la materia hasta el público en general. Estos eventos proporcionan una oportunidad para explorar temas en profundidad y obtener una comprensión más rica y matizada de las colecciones y exhibiciones del museo. Además, las conferencias y seminarios pueden ser grabados y compartidos en línea, ampliando su alcance y proporcionando recursos educativos accesibles para una audiencia global.

Además de las conferencias y seminarios, los museos pueden organizar mesas redondas, paneles de discusión y talleres de formación que promuevan el intercambio de conocimientos y experiencias entre profesionales del sector (Bertacchini et al., 2021). Estos eventos no solo fortalecen la comunidad museística, sino que también proporcionan oportunidades para el desarrollo profesional y la colaboración interdisciplinaria. Al ofrecer una variedad de programas educativos y de participación comunitaria, los museos pueden enriquecer la experiencia del visitante y promover el aprendizaje continuo y la participación activa.

PROGRAMAS DE ALCANCE COMUNITARIO

Los programas de alcance comunitario son esenciales para fortalecer los lazos entre el museo y la comunidad local. Estos programas pueden incluir visitas a escuelas, colaboraciones con organizaciones comunitarias y eventos especiales que celebran la cultura y la historia local (Navarrete, 2019). Al involucrar a la comunidad, los museos se convierten en espacios más inclusivos y relevantes, reflejando y respondiendo a las necesidades e intereses de la comunidad.

Las visitas a escuelas y las colaboraciones con instituciones educativas son una forma efectiva de llevar el museo a la comunidad y promover la educación cultural. Los museos pueden ofrecer programas que complementen el currículo escolar, proporcionando recursos y actividades que enriquecen el aprendizaje en el aula. Estos programas pueden incluir visitas guiadas, talleres y actividades prácticas que involucran a los estudiantes de manera activa y significativa.

Además, los museos pueden colaborar con organizaciones comunitarias para desarrollar programas que aborden temas de interés y relevancia local. Estos programas pueden incluir proyectos de historia oral, exposiciones comunitarias y eventos que celebren la diversidad cultural de la comunidad. Al trabajar en estrecha colaboración con la comunidad, los museos pueden crear programas que sean inclusivos y accesibles, fomentando un sentido de pertenencia y orgullo cultural.

**EVENTOS Y ACTIVIDADES ESPECIALES
NOCHES DE MUSEO Y EVENTOS TEMÁTICOS**

Las noches de museo y los eventos temáticos son una forma efectiva de atraer a un público diverso y crear una experiencia única y memorable. Estos eventos pueden incluir visitas guiadas nocturnas, conciertos, proyecciones de películas y festivales que transforman el

museo en un centro vibrante de actividad cultural (Loaiza Carvajal et al., 2020). Las noches de museo ofrecen una oportunidad para explorar las exhibiciones en un ambiente diferente y más relajado, atrayendo a visitantes que pueden no estar disponibles durante el día.

Los eventos temáticos pueden ser diseñados para celebrar festividades culturales, aniversarios históricos o exposiciones especiales. Por ejemplo, un museo de arte puede organizar una noche temática dedicada a un movimiento artístico específico, con actividades que incluyen talleres de arte, charlas de expertos y actuaciones en vivo. Estos eventos no solo atraen a un público diverso, sino que también enriquecen la experiencia del visitante al ofrecer una inmersión más profunda en el tema.

Además, las noches de museo y los eventos temáticos pueden incluir colaboraciones con artistas locales, músicos y otras instituciones culturales, creando una oferta cultural rica y diversa. Estas colaboraciones no solo aumentan la visibilidad del museo, sino que también fortalecen la comunidad cultural local y fomentan la creatividad y la innovación (Gong et al., 2020). Al ofrecer una programación dinámica y en constante cambio, los museos pueden mantener el interés de los visitantes y atraer a nuevas audiencias.

CONCIERTOS Y FESTIVALES CULTURALES

Los conciertos y festivales culturales son otra forma de atraer a visitantes y enriquecer la experiencia del museo. Estos eventos pueden incluir actuaciones de música en vivo, danza, teatro y otras formas de arte, ofreciendo una experiencia cultural completa. Los conciertos pueden ser organizados en los espacios de exhibición del museo, creando un ambiente único donde la música y el arte se encuentran.

Los festivales culturales pueden ser diseñados para celebrar la diversidad y la riqueza cultural de la comunidad local. Estos eventos pueden incluir actividades como ferias de artesanía, degustaciones de comida, talleres de arte y exhibiciones temporales que destacan diferentes aspectos de la cultura local. Los festivales culturales no solo atraen a un público amplio, sino que también promueven la inclusión y la participación comunitaria, fortaleciendo los lazos entre el museo y la comunidad (Gong et al., 2020).

Además, los conciertos y festivales culturales pueden ser utilizados para recaudar fondos y apoyar las actividades del museo. Estos eventos pueden incluir la venta de entradas, la organización de subastas y la venta de productos relacionados con el museo. Al generar ingresos adicionales, los museos pueden financiar nuevas exhibiciones, programas educativos y proyectos de conservación, asegurando su sostenibilidad a largo plazo.

**EXPOSICIONES TEMPORALES Y COLABORACIONES
INTERNACIONALES**

Las exposiciones temporales son una forma efectiva de mantener el interés de los visitantes y ofrecer nuevas experiencias cada vez que visitan el museo. Estas exposiciones pueden incluir préstamos de otras instituciones, colaboraciones con artistas contemporáneos y

proyectos curatoriales innovadores que exploran temas actuales y relevantes. Las exposiciones temporales no solo enriquecen la oferta del museo, sino que también atraen a visitantes repetitivos y generan atención mediática.

Las colaboraciones internacionales son otra estrategia clave para la innovación en la experiencia del visitante. Los museos pueden colaborar con instituciones culturales de otros países para organizar exposiciones conjuntas, intercambios de colecciones y programas educativos (Brown, 2019). Estas colaboraciones no solo amplían la oferta del museo, sino que también promueven el intercambio cultural y el entendimiento global. Por ejemplo, una colaboración entre un museo de arte europeo y uno asiático puede ofrecer una exposición que explore las influencias mutuas entre las culturas, enriqueciendo la comprensión de los visitantes.

Además, las exposiciones temporales y las colaboraciones internacionales pueden incluir la utilización de tecnologías avanzadas, como la realidad aumentada y la realidad virtual, para crear experiencias inmersivas y envolventes (Navarrete, 2019). Estas tecnologías permiten a los visitantes explorar las exposiciones de manera interactiva y personalizada, enriqueciendo su comprensión y apreciación de los temas presentados. Al ofrecer una programación dinámica y en constante evolución, los museos pueden mantenerse relevantes y atractivos para un público diverso y global.

ESTRATEGIAS DE MARKETING Y PROMOCIÓN

Para que los museos se mantengan relevantes y atraigan a una audiencia diversa y global, es fundamental desarrollar estrategias de marketing y promoción innovadoras y efectivas (Amalia & Hanika, 2021). En un mundo cada vez más digital y competitivo, los museos deben aprovechar todas las herramientas y plataformas disponibles para destacarse y conectar con su público objetivo. A continuación, se detallan varias estrategias clave que los museos pueden utilizar para mejorar su marketing y promoción.

MARKETING DIGITAL Y REDES SOCIALES

ESTRATEGIAS EN REDES SOCIALES

Las redes sociales, por su parte, son un canal crucial para llegar a una audiencia global y mantener una comunicación constante con los seguidores. Plataformas como Facebook, Instagram, Twitter y TikTok ofrecen oportunidades únicas para promocionar exposiciones y eventos de manera visualmente atractiva y creativa (Amanatidis et al., 2020). Los museos pueden compartir contenido multimedia, como imágenes de sus exhibiciones, entrevistas con curadores y transmisiones en vivo de eventos especiales, aprovechando formatos dinámicos para captar la atención del público.

Para maximizar el impacto en redes sociales, es esencial desarrollar una estrategia planificada que incluya publicaciones regulares, visualmente atractivas y alineadas con las tendencias actuales. El uso de hashtags específicos, tendencias virales y colaboraciones con influencers puede ampliar significativamente la visibilidad de las publicaciones y atraer a nuevas audiencias (Belenioti et al., 2019). Además, la interacción directa con los seguidores, mediante respuestas a comentarios, encuestas y concursos, fomenta el compromiso y fortalece la relación con la comunidad digital (Fernández Fernández et al., 2021).

MARKETING DE CONTENIDOS Y BLOGS

El marketing de contenidos se centra en la creación y distribución de contenido valioso y relevante que enriquezca la experiencia del visitante y posicione al museo como una autoridad cultural. Los blogs y artículos permiten explorar historias detrás de las colecciones, temas relacionados con el arte y la cultura, y datos educativos que fomentan el interés y el aprendizaje (Meng et al., 2023; Giannini & Bowen, 2019). Este enfoque, además de fortalecer la relación con la audiencia, mejora el posicionamiento en motores de búsqueda (SEO), incrementando el tráfico hacia las plataformas digitales del museo.

Los newsletters y boletines electrónicos son otra herramienta efectiva para mantener informados a los suscriptores sobre eventos, exposiciones y contenido exclusivo, fomentando una conexión constante y personalizada con la audiencia (Belenioti et al., 2019). Además, el contenido multimedia, como videos y podcasts, amplía el alcance del museo al atraer a audiencias más amplias y diversas. Los videos pueden incluir visitas guiadas virtuales, documentales sobre el trabajo detrás de las escenas o demostraciones artísticas, mientras que los podcasts permiten entrevistas con expertos y exploraciones temáticas que complementan las visitas físicas y educan de manera accesible y atractiva.

PUBLICIDAD EN LÍNEA Y CAMPAÑAS PAGADAS

La publicidad en línea es una estrategia efectiva para atraer a nuevos visitantes y promocionar eventos especiales. Los museos pueden utilizar plataformas de publicidad digital, como Google Ads y las redes sociales, para crear campañas dirigidas a audiencias específicas. Estas plataformas permiten segmentar los anuncios según la ubicación, los intereses y el comportamiento del usuario, asegurando que el mensaje llegue a las personas más relevantes.

Las campañas pagadas pueden incluir anuncios de texto, banners gráficos y videos promocionales. Los museos pueden utilizar estas campañas para destacar exhibiciones temporales, eventos especiales y programas educativos. Las promociones y descuentos exclusivos también pueden ser una forma efectiva de atraer a nuevos visitantes y aumentar la asistencia a eventos específicos (Siang et al., 2019). La medición y el análisis de los resultados de las campañas permiten ajustar y optimizar las estrategias para obtener el máximo rendimiento de la inversión.

Además de la publicidad en línea, los museos pueden colaborar con plataformas de viajes y turismo para aumentar su visibilidad entre los turistas. Asociarse con sitios web de planificación de viajes y aplicaciones móviles puede ayudar a atraer a visitantes que buscan actividades culturales en su destino. La inclusión de reseñas positivas y recomendaciones en estas plataformas puede influir significativamente en la decisión de los turistas de visitar el museo.

COLABORACIONES Y ALIANZAS

ALIANZAS CON INSTITUCIONES CULTURALES Y EDUCATIVAS

Las colaboraciones con otras instituciones culturales y educativas pueden ampliar significativamente el alcance de un museo. Al trabajar juntos, los museos y estas instituciones pueden crear programas y eventos conjuntos que atraigan a una audiencia más amplia y diversa (Li & Ghirardi, 2019). Estas alianzas pueden incluir exposiciones itinerantes, intercambios de colecciones y programas educativos compartidos. Por ejemplo, una colaboración entre un museo de arte y una universidad puede resultar en una serie de conferencias y talleres que exploren un tema específico desde múltiples perspectivas.

Las alianzas con escuelas y universidades son especialmente valiosas para los museos, ya que pueden proporcionar acceso a un público joven y entusiasta. Los programas educativos desarrollados en colaboración pueden incluir visitas guiadas, talleres prácticos y proyectos de investigación que involucren a estudiantes de todas las edades (Zollo et al., 2022). Estas colaboraciones no solo enriquecen la educación de los estudiantes, sino que también fortalecen la relación entre el museo y la comunidad académica, promoviendo el aprendizaje continuo y el desarrollo profesional (Loaiza Carvajal et al., 2020).

Además, las colaboraciones con otras instituciones culturales, como teatros, bibliotecas y centros comunitarios, pueden generar oportunidades para eventos y actividades conjuntas. Estas colaboraciones pueden incluir festivales culturales, ferias de arte y eventos temáticos que atraigan a un público diverso y creen un entorno cultural vibrante. Al unir fuerzas, estas instituciones pueden maximizar sus recursos y aumentar su impacto en la comunidad.

PATROCINIOS Y APOYO CORPORATIVO

Los patrocinios y el apoyo corporativo son cruciales para la sostenibilidad financiera de los museos. Establecer relaciones con empresas y organizaciones locales e internacionales puede proporcionar fondos y recursos adicionales para exhibiciones, eventos y programas educativos. Los patrocinadores pueden ofrecer apoyo financiero directo, así como donaciones en especie, como equipos y servicios. Además, las empresas pueden involucrar a sus empleados en programas de voluntariado y eventos corporativos en el museo (Recupero et al., 2019).

Para atraer patrocinios y apoyo corporativo, los museos deben desarrollar propuestas de valor claras que destaquen los beneficios de la colaboración. Estos beneficios pueden incluir el reconocimiento de la marca, oportunidades de marketing conjunto y acceso a eventos

exclusivos. Las empresas patrocinadoras también pueden beneficiarse del prestigio y la visibilidad asociados con el apoyo a una institución cultural respetada. Al desarrollar relaciones a largo plazo con patrocinadores, los museos pueden asegurar un flujo constante de recursos y apoyo.

Los museos también pueden buscar subvenciones y financiamiento de fundaciones y organizaciones sin fines de lucro. Estas subvenciones pueden estar destinadas a proyectos específicos, como la conservación de colecciones, la creación de nuevas exhibiciones y el desarrollo de programas educativos (Li & Ghirardi, 2019). La obtención de estas subvenciones requiere una planificación cuidadosa y la presentación de propuestas detalladas que demuestren el impacto y la relevancia del proyecto.

EVENTOS Y ACTIVIDADES ESPECIALES

Los eventos y actividades especiales son una forma efectiva de atraer a nuevos visitantes y mantener el interés de los visitantes recurrentes. Estos eventos pueden incluir noches de museo, exposiciones temporales, conciertos y festivales culturales. Las noches de museo, en particular, ofrecen una experiencia única y atractiva, permitiendo a los visitantes explorar las exhibiciones en un ambiente diferente y más relajado (Sandberg, 2021). Estos eventos pueden incluir visitas guiadas nocturnas, actuaciones en vivo y actividades interactivas que enriquecen la experiencia del visitante.

Las exposiciones temporales y las colaboraciones internacionales también pueden generar un gran interés y atraer a una audiencia diversa. Estas exposiciones pueden presentar obras prestadas de otros museos y colecciones privadas, ofreciendo una experiencia única y exclusiva. Las colaboraciones internacionales pueden incluir intercambios de colecciones, exposiciones conjuntas y programas educativos compartidos que amplíen la oferta del museo y promuevan el intercambio cultural (Tu et al., 2019).

Los conciertos y festivales culturales son otra forma de atraer a visitantes y enriquecer la experiencia del museo. Estos eventos pueden incluir actuaciones de música en vivo, danza, teatro y otras formas de arte, ofreciendo una experiencia cultural completa. Los conciertos pueden ser organizados en los espacios de exhibición del museo, creando un ambiente único donde la música y el arte se encuentran. Los festivales culturales pueden ser diseñados para celebrar la diversidad y la riqueza cultural de la comunidad local, atrayendo a un público amplio y promoviendo la inclusión y la participación comunitaria.

CAMPAÑAS DE PROMOCIÓN INTERNACIONAL

PROMOCIÓN TURÍSTICA Y ALIANZAS INTERNACIONALES

Para atraer a turistas internacionales, los museos deben desarrollar campañas de promoción que destaquen sus exhibiciones y eventos únicos. Colaborar con oficinas de turismo, agencias de viajes y aerolíneas puede aumentar la visibilidad del museo entre los viajeros. Estas colaboraciones pueden incluir paquetes turísticos que combinen visitas al

museo con otras atracciones locales , promociones en vuelos y alojamiento, y la inclusión del museo en guías y materiales promocionales (Wu et al., 2022).

Las alianzas internacionales con otros museos y instituciones culturales también pueden generar oportunidades para la promoción conjunta y el intercambio de visitantes. Estas alianzas pueden incluir exposiciones itinerantes, intercambios de colecciones y programas educativos compartidos. Por ejemplo, una colaboración entre un museo europeo y uno asiático puede ofrecer una exposición que explore las influencias mutuas entre las culturas, enriqueciendo la comprensión de los visitantes y atrayendo a un público internacional.

Las campañas de promoción internacional deben estar bien planificadas y dirigidas a audiencias específicas. Los museos pueden utilizar plataformas digitales, redes sociales y publicidad en línea para llegar a viajeros potenciales en diferentes regiones del mundo (Luther et al., 2023). La creación de contenido multilingüe y la adaptación de las campañas a las culturas y preferencias locales son cruciales para el éxito de la promoción internacional.

FERIAS Y EVENTOS INTERNACIONALES

Participar en ferias y eventos internacionales es una excelente manera de promocionar el museo a una audiencia global. Estos eventos pueden incluir ferias de turismo, exposiciones de arte y conferencias culturales que atraen a profesionales y público de todo el mundo (Raimo et al., 2022). La participación en estos eventos permite a los museos mostrar sus colecciones, exhibiciones y programas, así como establecer contactos y colaboraciones con otras instituciones y organizaciones.

Los museos pueden presentar exhibiciones temporales, organizar charlas y talleres, y distribuir material promocional en estos eventos. La participación activa en ferias y eventos internacionales no solo aumenta la visibilidad del museo, sino que también proporciona oportunidades para el intercambio de conocimientos y experiencias con otros profesionales del sector. Al establecer una presencia en la escena internacional, los museos pueden atraer a un público más amplio y diverso y fortalecer su reputación global.

Además, los museos pueden organizar sus propios eventos internacionales, como simposios y conferencias, que atraigan a expertos y profesionales de diferentes países. Estos eventos pueden centrarse en temas específicos, como la conservación del patrimonio, la innovación en museos y la educación cultural (Trunfio et al., 2022). Al ofrecer una plataforma para el intercambio de ideas y la colaboración internacional, los museos pueden posicionarse como líderes en su campo y atraer a una audiencia global.

MARKETING DE INFLUENCERS Y EMBAJADORES CULTURALES

El marketing de influencers es una estrategia efectiva para atraer a un público joven y digitalmente conectado. Los museos pueden colaborar con influencers y embajadores culturales que tengan una gran presencia en redes sociales y un alto nivel de credibilidad entre sus seguidores (Recupero et al., 2019). Estos influencers pueden ayudar a promocionar las

exhibiciones, eventos y programas del museo a través de publicaciones, historias y videos en sus plataformas.

Para seleccionar a los influencers adecuados, los museos deben considerar factores como la relevancia del contenido, el alcance y el compromiso de la audiencia. Los influencers pueden ofrecer visitas guiadas exclusivas, entrevistas con curadores y artistas, y acceso a eventos especiales, creando contenido atractivo y auténtico que resuene con su audiencia. Estas colaboraciones no solo aumentan la visibilidad del museo, sino que también generan un mayor interés y participación entre los seguidores de los influencers.

Además, los museos pueden desarrollar programas de embajadores culturales que involucren a líderes comunitarios, académicos y profesionales del sector cultural (Amanatidis et al., 2020). Estos embajadores pueden actuar como representantes del museo, promoviendo sus actividades y programas en sus redes y comunidades. Al construir una red de embajadores culturales, los museos pueden ampliar su alcance y fortalecer su presencia en la comunidad y más allá.

CASOS DE ESTUDIO Y EJEMPLOS PRÁCTICOS

Para ilustrar cómo los museos pueden transformarse en hubs de innovación cultural y turística, es útil analizar casos de estudio y ejemplos prácticos de instituciones que han implementado exitosamente estrategias innovadoras. Estos ejemplos muestran cómo la adopción de tecnologías avanzadas, el desarrollo de programas educativos y la promoción de prácticas sostenibles pueden enriquecer la experiencia del visitante y aumentar el impacto social y cultural de los museos.

MUSEO DEL LOUVRE, FRANCIA

TRANSFORMACIÓN DIGITAL Y ACCESIBILIDAD GLOBAL

El Museo del Louvre en París es un excelente ejemplo de cómo una institución puede utilizar la tecnología para mejorar la accesibilidad y la experiencia del visitante. En respuesta a la creciente demanda de acceso digital, el Louvre ha desarrollado una serie de herramientas y recursos en línea que permiten a los visitantes explorar sus colecciones desde cualquier lugar del mundo (Musée du Louvre, 2024). Esto incluye recorridos virtuales de alta calidad que permiten a los usuarios “caminar” por las galerías y ver las obras de arte en detalle.

Además, el Louvre ha implementado aplicaciones móviles que ofrecen guías interactivas y contenido enriquecido para los visitantes. Estas aplicaciones proporcionan información adicional sobre las obras de arte, incluyendo detalles históricos, análisis técnicos y comentarios de expertos. La RA es una característica destacada de estas aplicaciones,

permitiendo a los visitantes ver reconstrucciones en 3D de obras y monumentos históricos (Accenture, 2019).

El Louvre también ha adoptado estrategias de marketing digital para atraer a una audiencia global. Utilizando redes sociales, blogs y campañas publicitarias en línea, el museo ha aumentado significativamente su visibilidad y atractivo. Estas iniciativas no solo han mejorado la experiencia del visitante, sino que también han ampliado el alcance del museo, atrayendo a millones de personas que de otra manera no podrían visitarlo físicamente.

MUSEO AMERICANO DE HISTORIA NATURAL, ESTADOS UNIDOS
INNOVACIÓN EN LA EDUCACIÓN Y PARTICIPACIÓN COMUNITARIA

El Museo Americano de Historia Natural (AMNH) en Nueva York es conocido por su enfoque innovador en la educación y la participación comunitaria. El AMNH ha desarrollado una amplia gama de programas educativos que utilizan tecnologías avanzadas para involucrar a los visitantes. Un ejemplo destacado es el uso de la RV en sus exhibiciones. A través de experiencias inmersivas, los visitantes pueden explorar el espacio exterior, viajar a la época de los dinosaurios y sumergirse en ecosistemas subacuáticos (American Museum of Natural History, 2024).

El AMNH también ha implementado programas de participación comunitaria que involucran a diversos grupos de la comunidad. Estos programas incluyen talleres educativos, proyectos de ciencia ciudadana y eventos especiales que promueven el aprendizaje y la colaboración. Los programas de ciencia ciudadana, en particular, han tenido un gran impacto, permitiendo a los visitantes participar en investigaciones científicas reales y contribuir a la conservación y el estudio de la biodiversidad.

Además, el AMNH ha adoptado prácticas sostenibles en sus operaciones diarias. El museo ha implementado sistemas de gestión de energía eficientes, programas de reciclaje y conservación de recursos, y ha desarrollado exhibiciones que educan a los visitantes sobre la importancia de la sostenibilidad ambiental (Corporación de Desarrollo Tecnológico, 2023). Estas iniciativas no solo han reducido el impacto ambiental del museo, sino que también han inspirado a los visitantes a adoptar prácticas sostenibles en sus propias vidas.

MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA, MÉXICO
INCLUSIÓN Y DIVERSIDAD EN LA PROGRAMACIÓN
Y LAS EXPOSICIONES

El Museo Nacional de Antropología en Ciudad de México es un líder en la promoción de la inclusión y la diversidad a través de su programación y exposiciones. El museo trabaja estrechamente con comunidades indígenas y otros grupos marginados para co-crear exposiciones que reflejen sus historias y culturas de manera auténtica y respetuosa. Estas colaboraciones no solo enriquecen las exposiciones, sino que también fortalecen la relación entre el museo y la comunidad.

Un ejemplo destacado es la exposición permanente sobre las culturas indígenas de México, que incluye artefactos, textiles, y obras de arte contemporáneo creadas por artistas indígenas (Museo Nacional de Antropología, 2023). La exposición no solo presenta la riqueza cultural de estas comunidades, sino que también aborda temas de justicia social y derechos humanos, promoviendo una mayor comprensión y respeto por la diversidad cultural.

El museo también organiza eventos y festivales culturales que celebran la diversidad y promueven el entendimiento intercultural. Estos eventos incluyen talleres de arte y música, conferencias y paneles de discusión, y actividades para niños y familias. Al proporcionar una plataforma para el diálogo y el intercambio de ideas, el Museo Nacional de Antropología desempeña un papel activo en la construcción de una sociedad más inclusiva y equitativa.

MUSEO DE ARTE MODERNO, BRASIL
SOSTENIBILIDAD Y RESPONSABILIDAD SOCIAL

El Museo de Arte Moderno (MAM) en São Paulo es un ejemplo destacado de cómo los museos pueden liderar en sostenibilidad y responsabilidad social. El MAM ha implementado una serie de iniciativas para reducir su impacto ambiental y promover prácticas sostenibles (Jornal da Universidade de Sao Paulo, 2022). Esto incluye la instalación de sistemas de energía solar, la gestión eficiente del agua y la reducción de residuos a través de programas de reciclaje y compostaje.

El MAM también ha desarrollado programas educativos que se centran en la sostenibilidad y la conciencia ambiental. Estos programas incluyen talleres de reciclaje, actividades de jardinería urbana y proyectos de arte ecológico que involucran a la comunidad (Museo de Arte Moderno de São Paulo, 2024). Además, el museo organiza conferencias y seminarios que abordan temas ambientales y reúnen a expertos, líderes comunitarios y el público para debatir y aprender sobre sostenibilidad.

La responsabilidad social es otro aspecto clave del MAM. El museo trabaja con organizaciones locales para desarrollar programas que apoyen a las comunidades vulnerables, proporcionando acceso gratuito o reducido a las exposiciones y eventos, y organizando actividades específicas para niños y jóvenes de áreas desfavorecidas. Estas iniciativas no solo amplían el alcance del museo, sino que también contribuyen al bienestar y la cohesión social de la comunidad.

MUSEO DE CIENCIAS PRÍNCIPE FELIPE, ESPAÑA
INNOVACIÓN TECNOLÓGICA Y EXPERIENCIAS INTERACTIVAS

El Museo de Ciencias Príncipe Felipe en Valencia es conocido por su enfoque en la innovación tecnológica y las experiencias interactivas. El museo utiliza una amplia gama de tecnologías avanzadas para crear exhibiciones interactivas que involucran a los visitantes de manera activa (Cultural València, 2022). Esto incluye simuladores, experimentos en vivo

y juegos educativos que permiten a los visitantes explorar conceptos científicos de manera divertida y educativa.

Un ejemplo destacado es la exposición interactiva sobre la exploración espacial, que incluye simuladores de vuelo, recreaciones de misiones espaciales y actividades prácticas que permiten a los visitantes experimentar la vida de un astronauta (La Ciutat de Les Arts i Les Ciències, 2022). Estas experiencias inmersivas no solo hacen que la ciencia sea más accesible y atractiva, sino que también inspiran a los jóvenes a seguir carreras en STEM (ciencia, tecnología, ingeniería y matemáticas).

El museo también organiza programas educativos que utilizan tecnologías avanzadas para enriquecer el aprendizaje. Estos programas incluyen talleres de robótica, actividades de programación y cursos de ciencia práctica que permiten a los estudiantes aplicar sus conocimientos de manera creativa y colaborativa. Al proporcionar una educación científica de alta calidad, el Museo de Ciencias Príncipe Felipe contribuye al desarrollo de la próxima generación de científicos e innovadores.

DESAFÍOS Y OPORTUNIDADES

La transformación de los museos en hubs de innovación cultural y turística conlleva tanto desafíos significativos como oportunidades únicas. A medida que los museos adoptan nuevas tecnologías, desarrollan programas educativos inclusivos y promueven prácticas sostenibles, deben enfrentar y superar varios obstáculos. Al mismo tiempo, estos esfuerzos abren puertas a nuevas posibilidades que pueden enriquecer la experiencia del visitante y ampliar el impacto cultural y social de estas instituciones.

DESAFÍOS EN LA IMPLEMENTACIÓN DE INNOVACIONES RESTRICCIONES FINANCIERAS

Uno de los mayores desafíos que enfrentan los museos es la limitación de recursos financieros. La implementación de tecnologías avanzadas, la creación de programas educativos innovadores y el desarrollo de prácticas sostenibles requieren inversiones significativas. Muchos museos, especialmente aquellos de menor tamaño o con menos recursos, pueden encontrar difícil asegurar los fondos necesarios para estas iniciativas (Spachos & Plataniotis, 2020). La dependencia de fuentes de financiamiento inestables, como donaciones y subvenciones, puede agravar este problema.

Para superar este desafío, los museos deben explorar diversas fuentes de financiación, incluyendo patrocinios corporativos, asociaciones público-privadas y campañas de recaudación de fondos comunitarias. La colaboración con otras instituciones culturales y educativas también puede ayudar a compartir costos y recursos. Además, los museos pueden buscar

subvenciones específicas para proyectos de innovación y sostenibilidad, así como desarrollar programas de membresía y eventos especiales que generen ingresos adicionales.

CAPACITACIÓN Y ADOPCIÓN DE NUEVAS TECNOLOGÍAS

La adopción de nuevas tecnologías presenta el desafío de la capacitación del personal y la adaptación a nuevas formas de trabajo. El personal del museo debe estar adecuadamente capacitado para utilizar y mantener tecnologías avanzadas como la realidad aumentada, la realidad virtual y los sistemas de gestión de edificios inteligentes (Sylaiou et al., 2020). Además, la integración de estas tecnologías en las operaciones diarias y las experiencias del visitante puede requerir cambios significativos en los procesos y las estructuras organizativas.

Para abordar este desafío, los museos deben invertir en programas de capacitación continua para su personal, asegurando que todos estén equipados con las habilidades y conocimientos necesarios para manejar las nuevas tecnologías (Besoain et al., 2021). La colaboración con instituciones educativas y tecnológicas puede proporcionar recursos y apoyo adicional para la capacitación. Además, es crucial fomentar una cultura organizativa que valore la innovación y esté abierta al cambio, facilitando una transición más fluida hacia nuevas formas de operar y de interactuar con el público.

RESISTENCIA AL CAMBIO

La resistencia al cambio es otro desafío importante que los museos deben enfrentar. Tanto el personal interno como los visitantes pueden mostrar reticencia a aceptar nuevas tecnologías y enfoques innovadores. Esta resistencia puede deberse a la falta de familiaridad con las nuevas herramientas, preocupaciones sobre la preservación de las tradiciones y la identidad del museo, o simplemente a una preferencia por lo conocido (Wu et al., 2022).

Para superar esta resistencia, es fundamental involucrar a todas las partes interesadas en el proceso de cambio desde el principio. Esto puede incluir la realización de talleres y sesiones informativas para educar al personal y al público sobre los beneficios de las nuevas tecnologías y enfoques. Además, los museos deben comunicar claramente su visión y los objetivos detrás de las innovaciones, demostrando cómo estos cambios mejorarán la experiencia del visitante y contribuirán a la misión del museo (Wu et al., 2021). La participación activa y la retroalimentación de los visitantes y el personal pueden ayudar a identificar preocupaciones y ajustar las estrategias en consecuencia.

OPORTUNIDADES FUTURAS PARA MUSEOS Y TURISMO EXPANSIÓN DE LA AUDIENCIA GLOBAL

La adopción de tecnologías digitales y plataformas en línea ofrece a los museos la oportunidad de expandir su audiencia más allá de las fronteras físicas. Los recorridos virtuales, las exposiciones en línea y las aplicaciones móviles permiten a personas de todo el mundo

acceder a las colecciones y programas del museo desde la comodidad de sus hogares (Errichiello et al., 2019). Esta accesibilidad global no solo aumenta el alcance del museo, sino que también promueve la inclusividad y la democratización del conocimiento cultural.

Los museos pueden aprovechar esta oportunidad desarrollando contenido digital atractivo y diversificado que atraiga a audiencias internacionales. Esto puede incluir la traducción de materiales educativos a múltiples idiomas, la creación de contenido multimedia interactivo y la organización de eventos en línea que conecten a participantes de diferentes partes del mundo (Ch'ng et al., 2019). Al ampliar su presencia digital, los museos pueden atraer a nuevos visitantes, fortalecer su reputación global y generar nuevas fuentes de ingresos a través de donaciones y membresías en línea.

INNOVACIÓN EN LA EXPERIENCIA DEL VISITANTE

Las tecnologías emergentes, como la inteligencia artificial (IA), la realidad aumentada (RA) y la realidad virtual (RV), ofrecen oportunidades sin precedentes para innovar en la experiencia del visitante. Estas tecnologías pueden transformar la manera en que los visitantes interactúan con las colecciones y las exhibiciones, proporcionando experiencias inmersivas y personalizadas que enriquecen el aprendizaje y el disfrute (Recupero et al., 2019). Por ejemplo, la RA puede superponer información adicional sobre las obras de arte en tiempo real, mientras que la RV puede transportar a los visitantes a diferentes épocas y lugares históricos.

Los museos pueden explorar estas oportunidades desarrollando aplicaciones y herramientas interactivas que utilicen estas tecnologías para crear experiencias únicas (Trunfio et al., 2022). La colaboración con desarrolladores tecnológicos y expertos en UX/UI puede ayudar a diseñar interfaces intuitivas y atractivas. Además, la implementación de tecnologías como la IA puede personalizar la experiencia del visitante, ofreciendo recomendaciones basadas en sus intereses y comportamientos. Al innovar en la experiencia del visitante, los museos pueden atraer a un público más amplio y diverso, aumentando la satisfacción y el compromiso del visitante.

DESARROLLO DE PROGRAMAS EDUCATIVOS Y COMUNITARIOS

La innovación en los programas educativos y comunitarios representa una oportunidad significativa para los museos. Al desarrollar programas que utilicen tecnologías avanzadas y enfoques pedagógicos innovadores, los museos pueden ofrecer experiencias educativas enriquecedoras que complementen el aprendizaje formal e informal (Gong et al., 2020). Estos programas pueden incluir talleres de robótica y programación, actividades de ciencia ciudadana, y proyectos colaborativos que involucren a la comunidad en la conservación y la investigación.

Los museos pueden asociarse con escuelas, universidades y organizaciones comunitarias para desarrollar y ofrecer estos programas (Kamariotou et al., 2021). La integración

de tecnologías digitales y herramientas interactivas en los programas educativos puede mejorar la participación y el aprendizaje, haciendo que la educación sea más accesible y atractiva para diferentes grupos de edad y niveles de conocimiento. Además, los museos pueden utilizar estos programas para abordar temas relevantes y actuales, como el cambio climático, la justicia social y la inclusión, promoviendo el pensamiento crítico y la acción social entre los participantes.

SOSTENIBILIDAD Y RESPONSABILIDAD SOCIAL

La adopción de prácticas sostenibles y la promoción de la responsabilidad social ofrecen oportunidades para que los museos lideren con el ejemplo y contribuyan positivamente a la comunidad y el medio ambiente. La implementación de tecnologías verdes, como la energía solar y los sistemas de gestión de recursos, no solo reduce el impacto ambiental del museo, sino que también puede servir como modelo de sostenibilidad para otras instituciones (Luther et al., 2023). Los programas y exposiciones que educan al público sobre la sostenibilidad y el cambio climático pueden sensibilizar y movilizar a la comunidad hacia un comportamiento más responsable.

Los museos pueden aprovechar estas oportunidades desarrollando iniciativas y programas que promuevan la sostenibilidad y la responsabilidad social. Esto puede incluir la organización de eventos comunitarios, como días de limpieza y campañas de reciclaje, y la creación de exposiciones que aborden temas ambientales y sociales (Tu et al., 2019). La colaboración con ONG, gobiernos y empresas puede amplificar el impacto de estas iniciativas, creando sinergias y movilizand recursos adicionales. Al liderar en sostenibilidad y responsabilidad social, los museos pueden fortalecer su papel como agentes de cambio positivo en la sociedad.

CONCLUSIONES Y RECOMENDACIONES

La transformación de los museos en hubs de innovación cultural y turística es un proceso multifacético que requiere una visión clara, una gestión estratégica y un compromiso continuo con la adaptación y la mejora. A lo largo de este capítulo, hemos explorado cómo los museos pueden adoptar nuevas tecnologías, desarrollar programas educativos inclusivos, promover prácticas sostenibles y fortalecer su responsabilidad social para mejorar la experiencia del visitante y ampliar su impacto cultural y social.

Primero, se ha analizado cómo la tecnología puede revolucionar la experiencia del visitante, desde la realidad aumentada y la realidad virtual hasta la inteligencia artificial y el análisis de datos. Estas herramientas no solo hacen que las visitas sean más interactivas y

personalizadas, sino que también permiten a los museos llegar a audiencias globales y diversificadas. Segundo, los programas educativos y comunitarios juegan un papel crucial en la misión de los museos. Al ofrecer talleres, conferencias y actividades prácticas que involucren a diversos grupos de la comunidad, los museos no solo enriquecen el aprendizaje, sino que también fortalecen los lazos comunitarios y promueven la inclusión y la diversidad. Tercero, la sostenibilidad y la responsabilidad social son pilares fundamentales para los museos modernos. Implementar prácticas sostenibles y promover la justicia social no solo mejora la reputación del museo, sino que también contribuye positivamente al bienestar de la comunidad y del medio ambiente. Finalmente, los casos de estudio y ejemplos prácticos presentados demuestran que, a pesar de los desafíos, es posible transformar los museos en hubs de innovación exitosos. Estas instituciones sirven como modelos inspiradores que otros museos pueden seguir para innovar y adaptarse a las demandas de un mundo en constante cambio.

Sin embargo, es importante reconocer que muchas de las sugerencias planteadas en este capítulo están orientadas a museos con una infraestructura sólida, estabilidad financiera y ubicados en grandes ciudades. La implementación de tecnologías avanzadas, programas educativos de gran escala y la adopción de prácticas sostenibles puede resultar desafiante para museos más pequeños o comunitarios, especialmente aquellos con presupuestos limitados y recursos humanos reducidos. Por lo tanto, se debe reflexionar sobre la viabilidad de estas herramientas en contextos con recursos más escasos.

Para que los museos continúen avanzando en su transformación hacia hubs de innovación cultural y turística, se sugieren varias recomendaciones clave. Es fundamental que los museos inviertan de manera estratégica en tecnologías, adaptándolas a sus capacidades y recursos. Para los museos más pequeños, esto puede implicar la adopción gradual de herramientas digitales, comenzando con soluciones más accesibles y asequibles, como aplicaciones móviles, recursos digitales gratuitos o colaboraciones con universidades y asociaciones tecnológicas locales. La capacitación continua del personal también debe priorizarse, brindando formación básica en herramientas digitales que optimicen las operaciones del museo sin requerir grandes inversiones.

Los museos deben desarrollar y expandir programas educativos y comunitarios que sean inclusivos y accesibles para todos, considerando las limitaciones de espacio y presupuesto. Esto podría incluir actividades locales, como visitas guiadas en línea, exposiciones itinerantes o la creación de materiales educativos en colaboración con las comunidades. Es fundamental trabajar en estrecha colaboración con las escuelas, universidades y organizaciones comunitarias locales para maximizar el alcance de estas iniciativas.

La adopción de prácticas sostenibles debe ser una prioridad para los museos, independientemente de su tamaño. Para los museos más pequeños, esto podría implicar el uso de materiales reciclados, la reducción de residuos y la promoción de actividades que

fomenten la conciencia ecológica a pequeña escala. Los museos también deben considerar enfoques de sostenibilidad adaptados a sus limitaciones, como la eficiencia energética en la gestión de sus instalaciones.

Para promover la inclusión y la diversidad, los museos deben crear un entorno accesible y acogedor para todos. Esto incluye la eliminación de barreras físicas y culturales y la oferta de recursos adaptados para personas con discapacidades. Las colaboraciones con artistas locales, comunidades indígenas y grupos minoritarios pueden ser una forma efectiva de generar exposiciones y programas inclusivos sin la necesidad de grandes inversiones económicas.

Es fundamental que los museos más pequeños desarrollen estrategias de marketing y promoción que sean rentables, utilizando redes sociales y colaboraciones con figuras destacadas locales o instituciones educativas para generar visibilidad. Las alianzas con otros museos de la misma región o con centros culturales pueden permitir la creación de exposiciones conjuntas que amplíen el alcance y proporcionen recursos compartidos.

Finalmente, los museos deben evaluar constantemente sus iniciativas, utilizando herramientas de análisis de datos adaptadas a su tamaño y capacidad. Aunque las grandes instituciones pueden contar con plataformas avanzadas de análisis, los museos más pequeños pueden recurrir a encuestas simples y retroalimentación directa de los visitantes para adaptar sus ofertas.

En conclusión, la transformación de los museos en hubs de innovación cultural y turística es una tarea ambiciosa pero alcanzable. Al adoptar una estrategia integral que combine tecnología, educación, sostenibilidad e inclusión, los museos pueden mejorar significativamente la experiencia del visitante y ampliar su impacto cultural y social, independientemente de su tamaño. Las recomendaciones proporcionadas ofrecen una hoja de ruta flexible que permite a los museos superar los desafíos y aprovechar las oportunidades, asegurando su relevancia y sostenibilidad en el siglo XXI. Al liderar con el ejemplo, los museos pueden inspirar a otros a seguir su camino, contribuyendo colectivamente a un mundo más enriquecido culturalmente y sostenible.

BIBLIOGRAFÍA

Accenture. (2019). *Sala de Prensa Julio 18, 2019: El Museo del Louvre mejora su estrategia digital y la experiencia de usuario con la ayuda de Accenture Interactive*. <https://newsroom.accenture.es/es/news/2019/el-museo-del-louvre-mejora-su-estrategia-digital-y-la-experiencia-de-usuario-con-la-ayuda-de-accenture-interactive>.

Agostino, D., Arnaboldi, M., & Lampis, A. (2020). Italian state museums during the COVID-19 crisis: from onsite closure to online openness. *Museum Management and Curatorship*, 35(4), 362-372. <https://doi.org/10.1080/09647775.2020.1790029>.

Amalia, J. R., & Hanika, I. M. (2021). Tourism in digital era: The influence of digital marketing on the intention to visit museum. Jurnal Komunikasi: *Malaysian Journal of Communication*, 37(3), 274-287. <https://doi.org/10.17576/JKMJC-2021-3703-16>.

Amanatidis, D., Mylona, I., Mamalis, S., & Kamenidou, I. E. (2020). Social media for cultural communication: A critical investigation of museums' Instagram practices. *Journal of Tourism, Heritage and Services Marketing*, 6(2), 38-44. <https://doi.org/10.5281/zenodo.3836638>.

American Museum of Natural History. (2024). Learn & Teach. <https://www.amnh.org/learn-teach>.

Bakker, F. T., Antonelli, A., Clarke, J. A., Cook, J. A., Edwards, S. V., Ericson, P. G. P., Faurby, S., Ferrand, N., Gelang, M., Gillespie, R. G., Irestedt, M., & Lundin, K. (2020). The global museum: Natural history collections and the future of evolutionary science and public education. *PeerJ*, 8, Article e8225. <https://doi.org/10.7717/peerj.8225>.

Banfi, F., Pontisso, M., Paolillo, F. R., Roascio, S., Spallino, C., & Stanga, C. (2023). Interactive and immersive digital representation for virtual museum: VR and AR for semantic enrichment of Museo Nazionale Romano, Antiquarium di Lucrezia Romana and Antiquarium di Villa Dei Quintili. *ISPRS International Journal of Geo-Information*, 12(2), Article 28. <https://doi.org/10.3390/ijgi12020028>.

Belenioti, ZC., Tsourvakas, G., Vassiliadis, C.A. (2019). Do Social Media Affect Museums’ Brand Equity? An Exploratory Qualitative Study. In: Kavoura, A., Kefallonitis, E., Giovanis, A. (eds) Strategic Innovative Marketing and Tourism. Springer Proceedings in Business and Economics. Springer, Cham. https://doi.org/10.1007/978-3-030-12453-3_61.

Bertacchini, E., Nuccio, M., & Durio, A. (2021). Proximity tourism and cultural amenities: Evidence from a regional museum card. *Tourism Economics*, 27(1), 187-204. <https://doi.org/10.1177/1354816619890230>.

Besoain, F., Jego, L., & Gallardo, I. (2021). Developing a virtual museum: Experience from the design and creation process. *Information*, 12(6), Article 244. <https://doi.org/10.3390/info12060244>.

Brown, K. (2019). Museums and local development: An introduction to museums, sustainability and well-being. *Museum International*, 71(3-4), 1-13. <https://doi.org/10.1080/13500775.2019.1702257>.

Ch'ng, E., Cai, S., Leow, F.-T., & Zhang, T. E. (2019). Adoption and use of emerging cultural technologies in China's museums. *Journal of Cultural Heritage*, 37, 170-180. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2018.11.016>.

Corporación de Desarrollo Tecnológico. (2023). *Museo estadounidense de Historia Natural*. <https://www.cdt.cl/museo-estadounidense-de-historia-natural>.

Ćosović, M. Ć., & Brkić, B. R. (2020). Game-based learning in museums: Cultural heritage applications. *Information*, 11(1), Article 22. <https://doi.org/10.3390/info11010022>.

Cultural València. (2022). Museo de las Ciencias Príncipe Felipe. <https://cultural.valencia.es/es/museu/museo-de-las-ciencias-principe-felipe>.

Dalle Nogare, C., & Murzyn-Kupisz, M. (2021). Do museums foster innovation through engagement with the cultural and creative industries? *Journal of Cultural Economics*, 45(4), 671-704. <https://doi.org/10.1007/s10824-021-09418-3>

Daniela, L. (2020). Virtual museums as learning agents. *Sustainability*, 12(7), Article 2698. <https://doi.org/10.3390/sul2072698>.

Elgammal, I., Ferretti, M., Risitano, M., & Sorrentino, A. (2020). Does digital technology improve the visitor experience? A comparative study in the museum context. *International Journal of Tourism Policy*, 10(1), 47-67. <https://doi.org/10.1504/IJTP.2020.107197>.

Errichiello, L., Micera, R., Atzeni, M., & Del Chiappa, G. (2019). Exploring the implications of wearable virtual reality technology for museum visitors' experience: A cluster analysis. *International Journal of Tourism Research*, 21(5), 590-605. <https://doi.org/10.1002/jtr.2283>

Esposito, P., & Ricci, P. (2021). Cultural organizations, digital corporate social responsibility and stakeholder engagement in virtual museums: A multiple case study. How digitization is influencing the attitude toward CSR. *Corporate Social Responsibility and Environmental Management*, 28(2), 953-964. <https://doi.org/10.1002/csr.2074>.

Fernández Fernández, V., Suárez Suárez, M. Á., & Calaf Masachs, R. (2021). Communication in museums through social media during the pandemic: Unveiling new opportunities for interaction. *Fonseca Journal of Communication*, 23, 129-149. <https://doi.org/10.14201/FJC202123129149>.

Giannini, T., & Bowen, J. P. (2019). *Museums and digitalism*. In Springer Series on Cultural Computing (pp. 27-46). https://doi.org/10.1007/978-3-319-97457-6_2.

Giannini, T., & Bowen, J. P. (2022). Museums and digital culture: From reality to digitality in the age of COVID-19. *Heritage*, 5(1), 192-214. <https://doi.org/10.3390/heritage5010011>.

Gong, X., Zhang, X., & Tsang, M. C. (2020). Creativity development in preschoolers: The effects of children's museum visits and other education environment factors. *Studies in Educational Evaluation*, 67, Article 100932. <https://doi.org/10.1016/j.stueduc.2020.100932>.

Ioannakis, G., Bampis, L., & Koutsoudis, A. (2020). Exploiting artificial intelligence for digitally enriched museum visits. *Journal of Cultural Heritage*, 42, 171-180. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2019.07.019>.

Jornal da Universidade de Sao Paulo. (2022). *Museu de Arte Moderna mostra o Brasil “Sob as Cinzas, Brasa”*. <https://jornal.usp.br/cultura/museu-de-arte-moderna-mostra-o-brasil-sob-as-cinzas-brasa>.

Kamariotou, V., Kamariotou, M., & Kitsios, F. (2021). Strategic planning for virtual exhibitions and visitors’ experience: A multidisciplinary approach for museums in the digital age. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 21, Article e00183. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2021.e00183>.

Kargas, A., Karitsioti, N., & Loumos, G. (2019). Reinventing museums in the 21st century: Implementing augmented reality and virtual reality technologies alongside social media's logics. In Virtual and Augmented Reality in Education, Art, and Museums (pp. 117-138). IGI Global. <https://doi.org/10.4018/978-1-7998-1796-3.ch007>.

Kennedy, A. A. U., Thacker, I., Nye, B. D., Sinatra, G. M., Swartout, W., & Lindsey, E. (2021). Promoting interest, positive emotions, and knowledge using augmented reality in a museum setting. *International Journal of Science Education, Part B: Communication and Public Engagement*, 11(3), 242-258. <https://doi.org/10.1080/21548455.2021.1946619>.

Kyriakou, P., & Hermon, S. (2019). Can I touch this? Using natural interaction in a museum augmented reality system. *Digital Applications in Archaeology and Cultural Heritage*, 12, Article e00088. <https://doi.org/10.1016/j.daach.2018.e00088>.

La Ciutat de Les Arts i Les Ciències. (2022). *Pequeastronomía*. <https://cac.es/talleres/pequeastronomia>.

Lee, H.-K., Park, S., & Lee, Y. (2022). A proposal of virtual museum metaverse content for the MZ generation. *Digital Creativity*, 33(2), 79-95. <https://doi.org/10.1080/14626268.2022.2063903>.

Lee, J., Lee, H.-K., Jeong, D., Lee, J., & Kim, T. (2021). Developing museum education content: AR blended learning. *International Journal of Art and Design Education*, 40(3), 473-491. <https://doi.org/10.1111/jade.12352>.

Li, C., & Ghirardi, S. (2019). The role of collaboration in innovation at cultural and creative organisations: *The case of the museum*. *Museum Management and Curatorship*, 34(3), 273-289. <https://doi.org/10.1080/09647775.2018.1520142>.

Loaiza Carvajal, D. A., Morita, M. M., & Bilmes, G. M. (2020). Virtual museums: Captured reality and 3D modeling. *Journal of Cultural Heritage*, 45, 234-239. <https://doi.org/10.1016/j.culher.2020.04.013>.

Luther, W., Baloian, N., Biella, D., & Sacher, D. (2023). Digital twins and enabling technologies in museums and cultural heritage: An overview. *Sensors*, 23(3), Article 1583. <https://doi.org/10.3390/s23031583>.

Meng, Y., Chu, M. Y., & Chiu, D. K. W. (2023). The impact of COVID-19 on museums in the digital era: Practices and challenges in Hong Kong. *Library Hi Tech*, 41(1), 130-151. <https://doi.org/10.1108/LHT-05-2022-0273>.

Musée du Louvre. (2024). *Les collections du musée du Louvre*. <https://collections.louvre.fr/en>.

Museo Nacional de Antropología. (2023). *México Antiguo: Maya, Azteca y Teotihuacán*. https://mna.inah.gob.mx/deviaje.php?pl=prueba_1.

Museu de Arte Moderno de São Paulo. (2024). *Programas Permanentes*. <https://mam.org.br/educativo>.

Navarrete, T. (2019). Digital heritage tourism: Innovations in museums. *World Leisure Journal*, 61(3), 200-214. <https://doi.org/10.1080/16078055.2019.1639920>.

Nofal, E., Panagiotidou, G., Reffat, R. M., Hameeuw, H., Boschloos, V., & Vande Moere, A. (2020). Situated tangible gamification of heritage for supporting collaborative learning of young museum visitors. *Journal on Computing and Cultural Heritage*, 13(1), Article 3. <https://doi.org/10.1145/3350427>.

Raimo, N., De Turi, I., Ricciardelli, A., & Vitolla, F. (2022). Digitalization in the cultural industry: Evidence from Italian museums. *International Journal of Entrepreneurial Behaviour and Research*, 28(8), 1962-1974. <https://doi.org/10.1108/IJEBR-01-2021-0082>.

Recupero, A., Talamo, A., Triberti, S., & Modesti, C. (2019). Bridging museum mission to visitors’ experience: Activity, meanings, interactions, technology. *Frontiers in Psychology*, 10, Article 2092. <https://doi.org/10.3389/fpsyg.2019.02092>.

Sandberg, M. B. (2021). *Living pictures, missing persons: Mannequins, museums, and modernity*. University of California, Berkeley. Princeton University Press.

Shegade, M., & Stylianou-Lambert, T. (2020). Virtual reality in museums: Exploring the experiences of museum professionals. *Applied Sciences*, 10(11), Article 4031. <https://doi.org/10.3390/app10114031>.

Siang, T. G., Aziz, K. B. A., Ahmad, Z. B., & Suhaifi, S. B. (2019). Augmented reality mobile application for museum: A technology acceptance study. In Proceedings of the 6th International Conference on Research and Innovation in Information Systems (ICRIIS 2019) (Article 9073457). <https://doi.org/10.1109/ICRIIS48246.2019.9073457>.

Spachos, P., & Plataniotis, K. N. (2020). BLE beacons for indoor positioning at an interactive IoT-based smart museum. *IEEE Systems Journal*, 14(3), 3483-3493. <https://doi.org/10.1109/JSYST.2020.2969088>.

Sylaïou, S., Kasapakis, V., Gavalas, D., & Dzardanova, E. (2020). Avatars as storytellers: Affective narratives in virtual museums. *Personal and Ubiquitous Computing*, 24(6), 829-841. <https://doi.org/10.1007/s00779-019-01358-2>.

Trunfio, M., Della Lucia, M., Campana, S., & Magnelli, A. (2022). Innovating the cultural heritage museum service model through virtual reality and augmented reality: The effects on the overall visitor experience and satisfaction. *Journal of Heritage Tourism*, 17(1), 1-19. <https://doi.org/10.1080/1743873X.2020.1850742>.

Tu, J.-C., Liu, L.-X., & Cui, Y. (2019). A study on consumers' preferences for the palace museum's cultural and creative products from the perspective of cultural sustainability. *Sustainability*, 11(13), Article 3502. <https://doi.org/10.3390/su11133502>

Vareiro, L., Sousa, B. B., & Silva, S. S. (2021). The importance of museums in the tourist development and the motivations of their visitors: An analysis of the Costume Museum in Viana do Castelo. *Journal of Cultural Heritage Management and Sustainable Development*, 11(1), 39-57. <https://doi.org/10.1108/JCHMSD-05-2020-0065>.

Wu, Y., Jiang, Q., Liang, H., & Ni, S. (2022). What drives users to adopt a digital museum? A case of virtual exhibition hall of National Costume Museum. *SAGE Open*, 12(1). <https://doi.org/10.1177/21582440221082105>.

Wu, Y., Jiang, Q., Ni, S., & Liang, H. (2021). Critical factors for predicting users' acceptance of digital museums for experience-influenced environments. *Information*, 12(10), Article 426. <https://doi.org/10.3390/info12100426>.

Zollo, L., Rialti, R., Marrucci, A., & Ciappei, C. (2022). How do museums foster loyalty in tech-savvy visitors? The role of social media and digital experience. *Current Issues in Tourism*, 25(18), 2991-3008. <https://doi.org/10.1080/13683500.2021.1896487>.

ORÍGENES Y TRAYECTORIA DE LA COMUNIDAD NACIONAL IMAGINADA: ELEMENTOS PARA LA TRANSFORMACIÓN POR DISEÑO PARTICIPATIVO DEL MUSEO NACIONAL DE ANTROPOLOGÍA.

María Montemayor de Teresa⁰¹
Daniel de León Languré⁰²

INTRODUCCIÓN. MUSEO Y NACIÓN.

La historia del Museo moderno, al menos en Latinoamérica y otras regiones con pasado colonial, está ligada a la racionalidad característica de la modernidad y en concreto con la construcción política e identitaria de una nación. Benedict Anderson (1983) nos ayuda a pensar cómo las comunidades políticas imaginadas necesitan de la institución Museo para definir tanto en los territorios palpables como en las mentes de los ciudadanos las fronteras que dibujen los bordes de una soberanía legitimada. Por otro lado, el Museo también podría verse como una pieza del andamiaje institucional por el cual el individuo aprende a separar lo que pertenece, a su libre determinación y lo que debe ser motivo de obediencia, sobre todo tras la pérdida de una autoridad centralizadora de poder.

La gubernamentalidad de la que habla Foucault (2006) requiere de acciones y estrategias diseñadas para que el gobierno pueda ejercer poder sobre el individuo mediante aparatos de gestión poblacional e insuflar en él un mínimo de autocontrol y valores artísticos, acorde a los dictados por una hegemonía. La política cultural resultante, de acuerdo con Yúdice y Miller (2004) es la que termina por “proporcionar el medio para conciliar

[01] Profesora en la Escuela de la Escuela de Arte, Arquitectura y Diseño (EAAD) del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). Candidata del Grupo de Investigación Grupo de Investigación en la Creación del ITESM. Investigadora asociada de la Iniciativa de Diplomacia Cultural de América del Norte (NACDI). ORCID: 0000-0003-1311-5299
Correos electrónicos: maria.montemayor@tec.mx, maria.mdt1985@gmail.com.

[02] Profesor en la Escuela de la Escuela de Arte, Arquitectura y Diseño (EAAD) del Instituto Tecnológico y de Estudios Superiores de Monterrey (ITESM). ORCID: 0009-0000-1218-559X Correos electrónicos: daniel.deleon.langure@tec.mx, daniel.deleon.langure@gmail.com.

identidades culturales antagonistas, eligiendo la nación como la esencia que trasciende los intereses individuales”. El aparato educativo, con el Museo entre sus filas, constituye entonces un pilar fundamental para el proceso civilizatorio de una sociedad en el proceso de constitución y consagración del Estado moderno.

El Museo Nacional de México fue fundado en 1825, unos pocos años después de que el país se proclamara como una nación independiente y el conflicto bélico contra la Corona española concluyera en 1821. Desde hace unas décadas los museos nacionales, tanto en México como en el resto de la región, han acumulado críticas y reclamos que abogan por una mayor promoción de procesos de desmontaje narrativo que visibilicen las injusticias que históricamente han beneficiado a los segmentos de la población con mayor poder desde el momento en que dichos museos fueron fundados. Con ello también ha llegado una ola de desconfianza sobre las antiguas categorías que examinaban a la sociedad por ser calificadas como subjetivas, producto de interpretaciones arbitrarias, irreflexivas y subyugadas a una ideología cuya vigencia también se cuestiona.

Aunque los esfuerzos por subir el nivel de la crítica y los ánimos por deconstrucción de narrativas monolíticas y opacas constituyen avances significativos que acompañan procesos sociales, la tentación de caer en la descalificación trivializada de las realidades responsables de su surgimiento sería también negar una parte importante de información que podría instrumentalizarse para seguir socavando los cimientos discursivos de la nación. Se intuye, pues, que los procesos de asimilación de verdades y su posterior desmontaje no es tan simple y los sedimentos creados a través de generaciones de normalización requieren procesos más complejos que evaden la fragmentación de las tramas y de las comunidades que los padecen y participan en ello.

Actualmente, existen en México otros 152 museos nacionales cuya estructura filosófica proviene de la misma raigambre conceptual impregnada de nacionalismo, siendo el más popular el Museo Nacional de Antropología (MNA), el más visitado en el país y por uno ello de los más relevantes a la hora de hablar de la configuración de la identidad nacional.

A 503 años de la caída de México – Tenochtitlan y a 60 años de su inauguración, el MNA condensa asuntos que en un ambiente de cuestionamiento continuo y reinvenición de las instituciones vale la pena abordar. Considerada una de las obras más representativas del arquitecto Pedro Ramírez Vázquez y de la Arquitectura moderna mexicana del cual “los mexicanos al salir se sentirían orgullosos de serlo” (Vázquez & Trueblood, 1989), este museo también puede ser visto simultáneamente como la encarnación del discurso antropológico de una época ya superada y como el punto más álgido de la llamada “primera museología mexicana”. Esta museología se refiere a una tradición cultural que en término ideológicos, simbólicos, patrimoniales y discursivos orientaba la producción de espacios museales al servicio de la nación y que mediante una articulación convincente de objetos y discursos estéticos se magnificó a un pasado que sería supuestamente una base sólida para un futuro brillante (Pérez Ruiz, 2008).

Además de estos condicionantes actuales, se asoman una dicotomía y contradicción proveniente desde el momento de su inauguración en 1964. El MNA en tanto Institución que responde a la tradición europea de acumulación de bienes materiales a manera de trofeos de conquista, necesita de una transformación y ampliación constante para incrementar su capacidad de almacenamiento, catalogación y exhibición. No obstante, el MNA en tanto Edificio que contiene valores arquitectónicos notables, ha evadido cualquier intento de intervención que no sea aquella limitada a una remodelación epidérmica o museográfica superficial.

Por lo tanto, el Museo supone un territorio en disputa que visto desde la mirada dialéctica antropológica y arquitectónica es reclamado de un lado por los paradigmas del museo canónico occidental monolítico y pieza clave del engranaje gubernamental, y por el otro, por los impulsos de la diversidad cultural que reclaman una reivindicación política de comunidades aisladas en contextos siempre cambiantes.

Ante este escenario, y con motivo de este artículo, se plantea que si bien ambas disciplinas fueron herramientas para la construcción del concepto de Estado-Nación y su discurso hegemónico, también pueden dialogar para deconstruir y visibilizar sus narrativas y por último contrastar los medios tradicionales con prácticas antro-po-arquitectónicas disidentes y emergentes. De esta forma el objetivo de esta mirada interdisciplinaria es analizar los mecanismos discursivos y materiales de manipulación identitaria que excluye deliberadamente dimensiones fundamentales de la vida de pueblos indígenas tales como la laboral, la lingüística, autogobierno y expresiones artísticas ajenas al tratamiento folclorista y exotizante que históricamente han tenido.

ANTECEDENTES DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA NACIONAL MEXICANA

En el periodo presidencial de Adolfo López Mateos (1958 – 1964), durante la última etapa del llamado “Milagro mexicano”⁰³ se propuso la construcción de un conjunto de museos que se ubicarían a lo largo del país de entre los cuales el MNA sería el principal.⁰⁴

El arquitecto Pedro Ramírez Vázquez lo describió como “el museo de México” (p. 9) y según Luis M. Castañeda (2014) y Joaquín Díez Canedo Novelo (2024) esta entidad demostraría el progreso conseguido por México como producto de la Revolución Mexicana.

[03] Como explica Aurora Gómez Galvarriato (2020), el “Milagro mexicano” es la etapa que comprende desde 1940 hasta 1970 en las que el país experimentó una transformación gracias a crecimientos anuales del producto interno bruto (PIB) por encima del 5%..

[04] La intención de Torres Bodet de crear un sistema de Museos que incluye Museo Ciudad Juárez, Museo de la ciudad de México, la instalación del Museo del Virreinato en Tepozotlán, la Galería de la Historia, el Museo de arte Moderno y en MNA (Vázquez & Trueblood, 1989, p. 41).

Anderson (1983), reconoce al museo como lugar de aprendizaje sobre el Estado-Nación que ha sido potenciado gracias a los medios que pueden reproducir masivamente su acervo (por ejemplo, la fotografía y la impresión). En este contexto, el MNA no debe verse como una entidad aislada, sino como un nodo de la red de la representación de la cultura nacional mexicana. Cada uno de los nodos sintetiza y expande las narrativas de la comunidad imaginada nacional.⁰⁵ El MNA tiene como particularidad materializar, es decir, ilustrar físicamente el mito fundacional de los mexicas como el principal antecedente indígena de los mexicanos.

Si bien podría argumentarse que los antecedentes del MNA se encuentran en 1790 con la inauguración de El Gabinete de Historia Natural (primer gabinete de curiosidades del Nuevo Mundo), fue en 1823 que Lucas Alamán, ministro de Relaciones Interiores y Exteriores del gobierno de Guadalupe Victoria, primer presidente de México, declaró que la libertad y la soberanía eran impensables sin la creación de un programa de educación pública del cual el establecimiento de un museo era una necesidad (Achim, 2011). Dos años más tarde, se creó el Museo Nacional (MN) mediante un decreto presidencial. En 1826 se estipuló en su reglamento que su objetivo era:

Dar el conocimiento más exacto de nuestro día en cuanto a su población primitiva, origen y progresos de ciencias y artes, religión y costumbres de sus habitantes, producciones naturales y propiedades de su suelo y clima.

(Como se citó en Achim, 2011, p. 153)

De este texto destacamos en primer lugar las tareas educativas y de difusión del museo y, en segundo lugar, la diversidad de su acervo. Aunque en ese momento el MN era un gabinete de curiosidades sin un hilo conductor especializado (por ejemplo, en antropología y etnografía o historia natural), como Isidro Icaza, primer conservador del MN estimó, la acumulación de objetos permitía dejar la barbarie y avanzar hacia la civilización (Achim, 2011). Por ello, es posible afirmar que desde entonces el museo se consideró plataforma de diálogo con el mundo y comprobante de “civilización”.⁰⁶

Años después, el término “mestizo” comenzó a ser usado por el escritor e historiador mexicano Francisco Pimentel (1832 -1893) en los textos “Memoria sobre las causas que han originado la situación actual de la raza indígena de México y medios para remediarla” de 1864 y “La economía política aplicada a la propiedad territorial en México” de 1866. En un contexto de disputas políticas entre liberales y conservadores, el mestizo se convirtió en el

[05] Anderson propuso el concepto “comunidad imaginada” para referirse al fenómeno en el que, en las naciones, inclusive, en la más pequeña, los habitantes generalmente no se conocerán entre sí, pero consideran que tienen elementos en común.

[06] Como explica Denys Cuhe (1996), en la trayectoria del término “cultura”, una de sus inflexiones se convirtió en sinónimo de civilización, es decir, el progreso colectivo con relación a instituciones, educación, legislación, etcétera.

personaje que articulaba aspectos encontrados en ambos extremos del espectro ideológico y que poseía la cualidad de ver hacia el futuro, dejando al pasado y a los pueblos indígenas en una posición de atraso y en proceso de degradación (Zermeño Padilla, 2008).

En 1866, bajo las órdenes de Maximiliano de Habsburgo, se fundó el Museo Público de Historia Natural, Arqueología e Historia, en la Antigua Casa de Moneda. Este inmueble posteriormente pasó a ser el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía y luego la primera sede del MNA en 1944 (hoy alberga al Museo Nacional de las Culturas).

El año siguiente, 1867, puede ser considerado el inicio de la definición de la narrativa de la comunidad imaginada nacional, pues entonces, la república fue restaurada con el triunfo de Benito Juárez sobre el segundo imperio encabezado por Maximiliano de Habsburgo. Antes de este momento, como consecuencia de la inestabilidad del país, la narrativa había sido objeto de pugnas por su control entre nacionales y extranjeros (ver Achim, 2011). Por ejemplo, no es casualidad que la primera participación oficial de México en una feria mundial tuviera lugar hasta 1876 en Filadelfia (ver Rodríguez Barba, 2022). Las exhibiciones universales o ferias mundiales son eventos considerados por Schuster (2018) “espacios de conocimiento global”; en ellos, los Estados-Nación definen quiénes son y lo exponen al mundo. En estas ocasiones también los países presentan lo que consideran como sus logros y buscan incrementar sus intercambios internacionales, en especial en términos económicos (comercio, inversión y turismo). Sin embargo, no fue hasta el porfiriato que con motivo de la participación regular en exhibiciones universales o ferias mundiales y la conmemoración del Centenario de la Independencia de México, se dieron las condiciones para el surgimiento de una élite que definió las bases de la identidad mexicana siguiendo la versión liberal de la historia nacional. Mauricio Tenorio Trillo (1998) llama a este grupo “Los Magos del Progreso”. Su narrativa fue palpable en el MN y en su sucesor: el Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía. Más allá, como documenta Tenorio Trillo, su influencia trascendió al porfiriato a través de primero, la asesoría de gobiernos revolucionarios para la asistencia a eventos internacionales y, más adelante, de la estabilización en el tiempo de su narrativa.

En 1887 fue inaugurada la sala de monolitos por Porfirio Díaz. Originalmente, la sala abriría sus puertas durante el gobierno de Maximiliano, pero debido a los conflictos internos, su apertura fue postergada. La sala de monolitos fue la primera galería arqueológica del país y probablemente de toda América Latina. Díaz mandó instalar la Piedra del Sol – ubicada entonces afuera de la Catedral –, como pieza central de la exposición. Para cuando finalmente fue abierta, las ideas de raza mixta o raza de transición llevaban ya un par de décadas en circulación desde su introducción por Pimentel. La sucesión presidencial entre Juárez y Díaz, ocurrida en la década anterior, también obtendría una lectura etnocéntrica cuando en 1889, Justo Sierra elaboró la idea de la evolución social mexicana. En ella se concretaba la concepción del carácter embrionario de la población mestiza en México, la cual dejaría atrás el pasado y estaba destinada a ser la formadora de la nación del futuro, con Díaz como el líder mestizo a la cabeza.

En este contexto, es pertinente mencionar la reflexión de Miruna Achim (2011), quien identifica como característica de la narrativa de la comunidad imaginada nacional la elección de la arqueología y la etnología sobre otros campos como medios de representación del país. Así, se puede contextualizar la división del MN en 1909, en el Museo Nacional de Historia, Arqueología y Etnología y el Museo de Historia Natural (en el Chopo).

También en 1909, un año antes del inicio de la Revolución Mexicana, Andrés Molina Enríquez en su influyente trabajo “Los grandes problemas nacionales” indicó: “no hay mestizaje sin mestizos” (Zermeño Padilla, 2008) y con ello, comenzó la construcción del mestizo como tipo ideal de la mexicanidad, que bajo una perspectiva lineal de la historia encontraría su resolución en la lucha armada.

En este periodo, el antropólogo estadounidense Franz Boas (1858-1942) trabajó en México.⁰⁷ Como registra Ricardo Godoy (1977), Boas tenía como un objetivo la profesionalización de la arqueología de su país, que en ese momento se practicaba en buena medida de manera amateur. Este propósito se enmarcó en la transformación de Estados Unidos en potencia mundial, lo cual exacerbó su expansionismo y dio alcances globales a sus investigaciones. Por su parte, en México el régimen porfirista buscaba la modernización del país, entre otras medidas, a través de reformas educativas. De manera particular, José Yves Limantour, secretario de Finanzas, Justo Sierra, secretario de Instrucción Pública y Bellas Artes, y Ezequiel Chávez, Subsecretario de la misma dependencia, querían consolidar la antropología como una disciplina académica en el marco del MN. Según Sierra: “El pasado prehispánico es lo único que caracteriza la personalidad de México ante el mundo científico” (INAH TV, 2020).

Este ambiente favoreció los objetivos de Boas y permitió la inauguración de la Escuela Internacional Americana de Arqueología y Etnología en México. En teoría, la escuela permitiría la profesionalización disciplinar que Boas anhelaba, facultando paralelamente el avance de la antropología mexicana. No obstante, los estallidos de la Revolución Mexicana, la ocupación estadounidense de 1914 de Veracruz y la Primera Guerra Mundial condenaron el futuro de la escuela. La Revolución Mexicana, además de causar inestabilidad, provocó cambios que tuvieron repercusión en los paradigmas bajo los que se llevaban a cabo las investigaciones. Godoy explica que mientras Boas buscaba practicar una investigación científica “pura”, los antropólogos mexicanos se enfocaron en la tarea de asimilar la población indígena en lo que el régimen revolucionario esperaba se convirtiera en una nación cultural y racionalmente unificada. También, en contraste con la posición anti evolutiva de Boas, la arqueología mexicana comenzó a mitificar el pasado indígena. Además, la revolución trajo consigo un sentimiento

anti extranjero que hizo que las investigaciones de arqueología y etnología fueran realizadas por nacionales. Al respecto, según Paula López Caballero (2011), la Revolución Mexicana hizo que el pasado indígena transmutara de prehistoria a pasado de todos los mexicanos y con ello, se extendiera la nación. Por otra parte, la Primera Guerra Mundial causó que Prusia, otros patrocinadores europeos y Estados Unidos, enfocaran su atención y recursos en el conflicto bélico en detrimento de las necesidades de la escuela. Como resultado, aunque la escuela nunca fue desintegrada formalmente, cesó de funcionar definitivamente.

Una figura central en los cambios de paradigmas en la investigación fue el antropólogo y arqueólogo Manuel Gamio. Alumno de Boas en la Universidad de Columbia y México, desde una época temprana en su carrera, se separó intelectualmente de su maestro. Olivier Debrouse (2018) señala que Gamio con base en el censo (un instrumento de la comunidad imaginada según Anderson) de 1910, calculó que el 75 % de la población mexicana era indígena y reconoció que no participaba en los congresos en donde se decidía su destino. Por ello, el antropólogo estimó indispensable integrarlos al proyecto de nación. Gamio se convirtió en el líder de la antropología social del país y se involucró en el diseño e instrumentación de políticas indigenistas, hasta llegar a encabezar la Dirección de Antropología de la Secretaría de Agricultura y Desarrollo en 1925. David Brading (1988) expone cómo Gamio hizo un llamado a los revolucionarios para forjar una patria de hierro español y bronce nativo. El antropólogo consideraba que México no constituía una verdadera nación debido a su aislamiento, analfabetismo, múltiples lenguas y pobreza.

Ante el desprecio a los grupos indígenas, Gamio impuso como meta constituir la nación. En este contexto, como explica Debrouse (2018), el proyecto arqueológico del Valle de Teotihuacán cobró gran relevancia en primer lugar, para comprobar al mundo la grandeza de las naciones indígenas y, en segundo lugar, como plataforma de continuidad entre indígenas del pasado y sus contemporáneos. Gamio trataba de brindarles “confianza en sí mismos al tomar conciencia de las obras realizadas por sus ancestros” (p. 22). Brading (1988) reconoce como el gran logro del antropólogo y arqueólogo reinstalar la Anáhuac y combatir el desprecio liberal de lo indígena.

En el marco de la consolidación de la revolución reapareció la figura del mestizo de la mano de Gamio y Vasconcelos, en sus obras clásicas “Forjando patria” (1916) y “La raza cósmica” (1925), respectivamente. En este escenario, el mestizo era entendido como la personificación de los valores posrevolucionarios y, en general, alineado con la modernidad. Para Zermeño Padilla (2008), a él se le atribuyen cualidades como el dinamismo, versatilidad y el emprendedurismo que sugiere un desprendimiento de ciertas raíces que estaban presentes tanto en los criollos como en los indígenas; “Así, mestizo es igual a mexicano, ni indio, ni español, sino una nueva raza, la raza cósmica de Vasconcelos” (Ibid, p.85).

El trabajo de Gamio tuvo repercusiones en la narrativa de la comunidad nacional y con ello, en la representación de la cultura nacional tanto local (incluyendo el MNA) como internacionalmente. El evento que inició un canon exhibitivo en el campo de la representación de

[07] Una de las grandes aportaciones de Franz Boas, fue la propuesta de pensar la diferencia humana en términos culturales en lugar de raciales. Para él el concepto “raza” era una idea pseudocientífica. Para Boas no había diferencia “entre primitivos y civilizados, sólo diferencias de cultura, adquiridos

y por lo tanto no innatos” (Cuche, 1996, p. 24) Por ello, propuso definir “cultura” como características o rasgos (*traits*) integrados, coherentes y compartidos por un grupo específico de personas (Risjord, 2012, p. 390) Estas características o rasgos, o “estilo”, incluyen lengua, creencias, costumbres y

arte, etc.; los cuales, consideró, son parte de cada cultura e influyen en el comportamiento de los individuos que la conforman (Cuche, 1996, pp. 27–28). Según Cuche, esta conceptualización dio lugar a lo que se conoce como “relativismo cultural”.

la cultura nacional mexicana fue la exposición “Arte Popular Mexicano”, configurada por el pintor Gerardo Murillo, Dr. Atl, con motivo del Centenario de la Consumación de la Independencia de México. Debroise (2018) señala que esta muestra sintetizó el trabajo realizado por Gamio, el pintor Jorge Enciso, el curador Adolfo Best Maugard y el pintor Roberto Montenegro y constituyó un “proyecto intelectual de redescubrimiento nacional”. Asimismo, el autor explica cómo la reconfiguración de la muestra por Katherine Anne Porter, escritora y periodista estadounidense, bajo la asesoría de Enciso y Gamio para recorrer ciudades de Estados Unidos, con el propósito de comunicar el desarrollo conseguido por México y favorecer el reconocimiento del gobierno de Álvaro Obregón:

[...] definió el perfil de prácticamente todas las exposiciones de arte mexicano que se enviaron al extranjero. El esquema se repitió una y otra vez, con muy pocos cambios conceptuales, en el transcurso de los siguientes setenta años.
(Debroise, 2018, pp. 27–28)

En las siguientes décadas, diversos estudiosos de la historiografía y antropología adquirieron mayor relevancia. Como ejemplo de estos se pueden nombrar los trabajos de Gonzalo Aguirre Beltrán y Silvio Zavala (1954) y en el plano internacional el del alemán Magnus Mörner (1967), con su investigación del “Race Mixture”. Estas referencias son útiles para entender el contexto y estado del arte de la Antropología de la época en el que se decidió emprender el proyecto del MNA.

A inicios de los años 60, Jaime Torres Bodet, secretario de Educación Pública, estimó como tarea urgente la construcción de un museo para exhibir dignamente el patrimonio arqueológico de la nación (Díez Canedo Novelo, 2024). El anuncio del museo se hizo en el marco del Congreso de Americanistas de 1962 celebrado en el Castillo de Chapultepec. Antes en 1910, Justo Sierra había dicho lo mismo, pero llegó la revolución. El proyecto del MNA fue comisionado al arquitecto Pedro Ramírez Vázquez. Más de 50 arquitectos asistieron a Ramírez Vázquez, incluyendo Rafael Mijares Alcérreca y Jorge Campuzano Fernández, y 42 ingenieros que coordinaron y supervisaron la obra durante sus 19 meses de construcción. Adicionalmente, 40 asesores científicos participaron en la iniciativa. De acuerdo con Ramírez Vázquez, la primera inquietud del proyecto fue la creación de un museo científico para atender un objetivo educacional para el público en general (Ramírez Vázquez, 1968).

En el siguiente apartado, se analiza el MNA como instrumento de comunicación política y, en consecuencia, a la figura del arquitecto como actor político.

RECLAMO POR LA TRANSFORMACIÓN DE LA REPRESENTACIÓN DE LA CULTURA NACIONAL MEXICANA: EL CASO DEL MNA

El MNA no debe entenderse como una institución aislada, sino como parte del continuum de la representación de la cultura nacional mexicana. Este continuum utiliza herramientas escenográficas y teatrales para lograr sus fines de comunicación los cuales pueden ser desde la legitimación de un régimen político descendiente y heredero de grandes civilizaciones hasta la inserción casi natural de lo prehispánico y tradicional en la modernidad.

En la lógica del continuum de la representación de la cultura nacional mexicana, Luis M. Castañeda (2014) afirma que los pabellones y museos de Pedro Ramírez Vázquez usaron el repertorio de imágenes y narrativas creadas en el porfiriato y la primera etapa de la Revolución Mexicana. En el caso particular del MNA, el autor estima que la preeminencia mexicana en el MNA es herencia del Museo Nacional de Arqueología, Historia y Etnografía porfirista; y que, en especial, la sala mexicana del MNA actualizó la sala de monolitos del MN. Ambas se caracterizan por tener el llamado Calendario Azteca o Piedra del Sol como pieza central. Mario Vázquez Ruvalcaba, museógrafo y director del MNA de 1962 a 1964, coincide con Castañeda al explicar el rol preponderante de la sala mexicana, haciendo referencia a que esta se encontraba al fondo de la antigua sede, rematando el eje central del museo (Vela Campos & Vela Campos, 2015).

Ramírez Vázquez indicó que desde el inicio la sala mexicana fue vista como la sala principal y, de acuerdo al guion original realizado por Alfonso Caso,⁰⁸ debía de destacarse de una manera especial. En este tenor, justificó su preeminencia diciendo que era por “la relación cronológica que esta cultura tiene con la formación de la mexicanidad” (Vázquez & Trueblood, 1989). Como arquitecto, la solución que encontró ante la solicitud de Caso fue la de dotarle de una doble altura con relación al resto de las salas “para lograr una sensación de importancia y dignidad”. Vista en planta, la sala mexicana se basa en el diseño de la planta de cruz griega, con dos naves que cruzan al frente del Calendario Azteca y hace referencia a un templo.

Posteriormente, Ramírez Vázquez sugirió que en este templo la Piedra del Sol constituye el “altar mayor” cuya plataforma se separa del suelo con sus “respectivos escalones litúrgicos” y a ambos lados “otros dos altares secundarios de la escultura de Coatlicue y una colosal cabeza de águila”. Al exterior de la sala, Caso insistió en que se tallara directamente

[08] Alfonso Caso fue un arqueólogo y antropólogo mexicano. Fundó el Instituto Nacional de Antropología e Historia y el Instituto Nacional Indigenista. Como titular de esta última dependencia, en conjunto con su encargo de comisario mexicano de la exposición de arte mexicano en el MoMA de 1940, de acuerdo con Adriana Ortega (2016), su petición de una mayor representación de objetos prehispánicos, configuró parte del canon exhibitivo de la cultura mexicana.

en el recubrimiento de piedra la frase “Cem Anáhuac tenochca tlalpan” o “el mundo es tierra de los mexicanos”, de cierto talante imperial. El arquitecto describió el impacto causado en los visitantes de la siguiente manera: “el efecto subjetivo que el conjunto produce en el público lo induce a bajar la voz e ingresar a la sala con respetuosa actitud, lo cual muestra, una vez más, la profunda influencia que el espacio arquitectónico ejerce sobre la disposición y el estado de ánimo de sus usuarios” (Vázquez & Trueblood, 1989, p. 73).

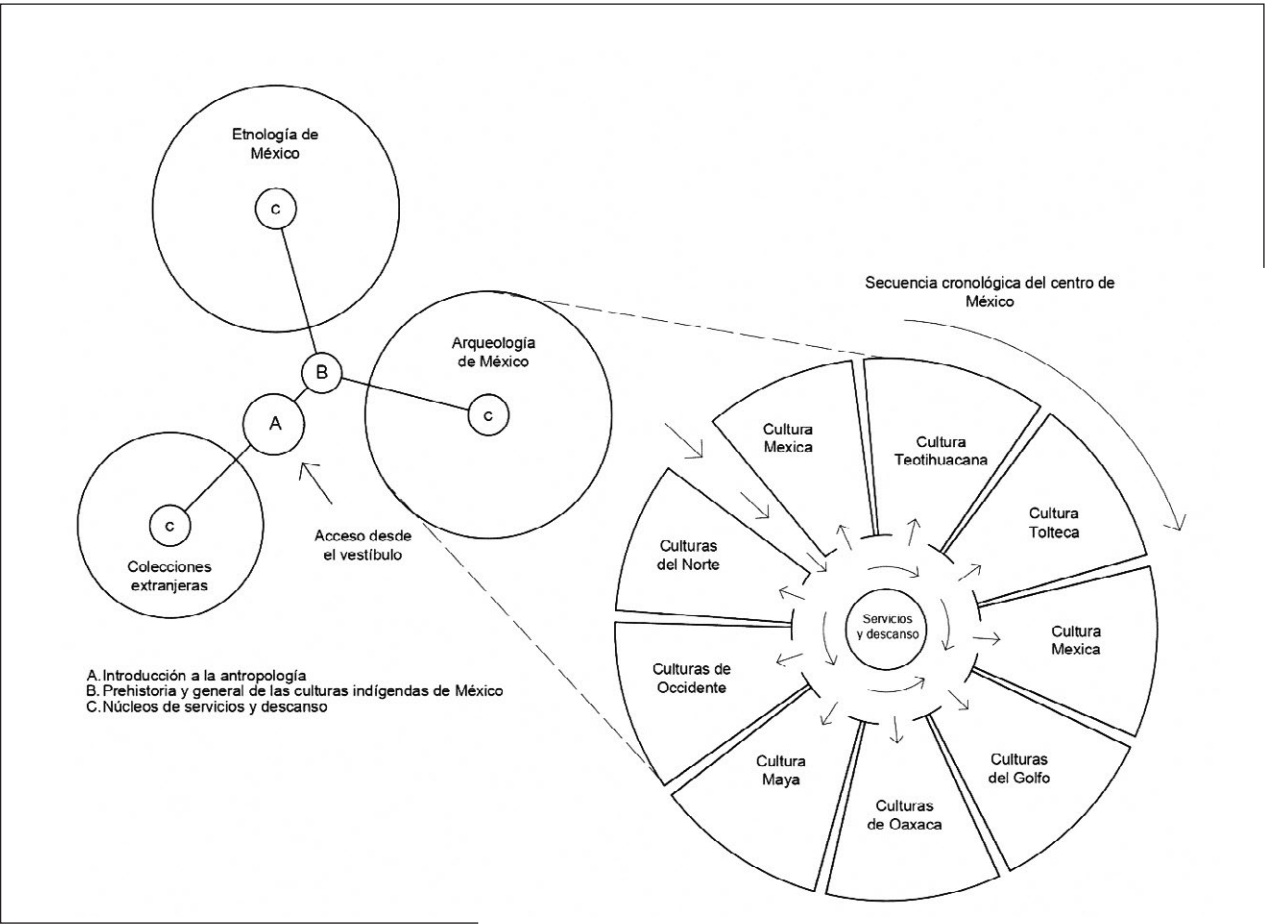
El resultado final del MNA es resultado del dictado de la narrativa de la comunidad imaginada. Castañeda explica que en un inicio el flujo arquitectónico del museo daba igual importancia a los distintos grupos indígenas (ver imagen 1). Sin embargo, este eventualmente se transformó para que el museo derivara en la sala mexicana como clímax en línea con el mito fundacional nacional (ver imagen 2). A propósito, es pertinente citar a Octavio Paz:

Entrar en el Museo de Antropología es penetrar en una arquitectura hecha de la materia solemne del mito.

[...] allí la antropología y la historia se han puesto al servicio de una idea de la historia de México y esa idea es el cimiento, la base enterrada e inmovible que sustenta nuestras concepciones del Estado, el poder político y el orden social. El visitante recorre encantado sala tras sala [...] – toda la diversidad y la complejidad de dos mil años de historia mesoamericana presentada como prólogo al acto final, la apoteosis-apocalipsis de México-Tenochtitlan –. Apenas si debo señalar que, desde el punto de vista de la ciencia y la historia, la imagen que nos ofrece el Museo de Antropología de nuestro pasado precolombino es falsa. Los aztecas no representan en modo alguno la culminación de las diversas culturas que los precedieron. Más bien lo cierto sería lo contrario; su versión de la civilización mesoamericana la simplifica por una parte y, por la otra, la exagera: de ambas maneras la empobrece. La exaltación y glorificación de México-Tenochtitlan transforma el Museo de Antropología en un templo. El culto que se propaga entre sus muros es el mismo que inspira a los libros escolares de historia nacional y a los discursos de nuestros dirigentes [...]

¿Por qué hemos buscado entre las ruinas prehispánicas el arquetipo de México? ¿Y por qué ese arquetipo tiene que ser precisamente azteca y no maya o zapoteca o tarasco u otomí? [...]

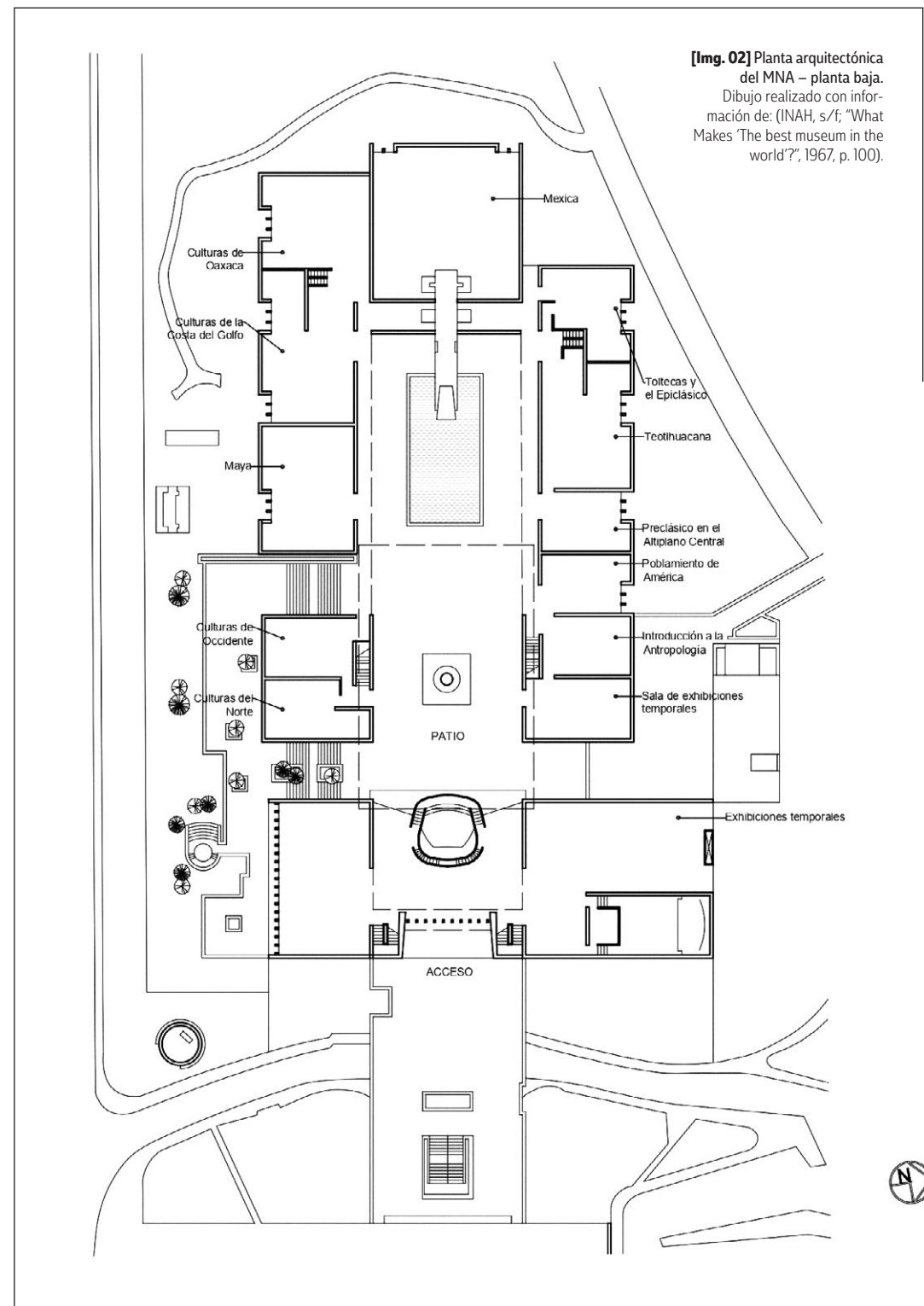
(Paz, 2004, pp. 315–316)



Tal monumentalización de la cultura que habitó la región centro del país solo se ve confirmada, si acaso no fuese suficiente, por las operaciones de extractivismo arqueológico realizadas a lo largo y ancho del país que permitieron la reunión de todas las piezas en la capital. Para sopesar las molestias causadas, a dichas acciones posteriormente se les revistió con el argumento de la interculturalidad mestiza, heredera de patrimonios puros en aras de una síntesis en dos niveles: la idea de que nos pertenece a todos los mexicanos y la de un nacionalismo político que usa premisas científicas para su validación.

Aunque ya se han abordado ciertas características arquitectónicas-discursivas de las salas en planta baja, un análisis de la planta alta no supone menor complejidad. Es un secreto a voces que en la comunidad académica se utiliza la dicotomía del “indio vivo / indio muerto” para hablar en referencia al manejo estereotipado y tendencioso de las culturas prehispánicas como comunidades avanzadas

[Img. 01] Diagrama de flujo preliminar del MNA. Dibujo que reproduce al original en el Archivo Histórico Institucional del MNA. Fuente: (Castañeda, 2014, p. 74).



y civilizadas en contraposición a los pueblos indígenas vivos actuales, o puesto en otras palabras, para colocar en un extremo a las culturas prehispánicas glorificadas, enaltecidas e instrumentalizadas y en el otro a las pocas veces representadas o escuchadas. La distinción en el tratamiento arquitectónico y reflexión por medio de recursos espaciales (doble altura, transparencias, conexión con los espacios exteriores ajardinados, entre otros) que existe entre las salas de ambos niveles refuerzan la idea de una jerarquización entre ellas.

En términos museográficos, los propios Pedro Ramírez Vázquez y Mario Vázquez dejaron ver en sus testimonios las dificultades que tuvieron con el diseño de espacios y exhibiciones en las salas del nivel superior. Al preguntarle al primero sobre los posibles desaciertos del museo, él respondió que una de las principales limitantes para diseñar las salas de etnografía fue que el acervo con el que contaban era demasiado limitado, de modo que el 95 % del material con el que se realizaron las exhibiciones fue el que se recolectó durante la construcción del museo (Vázquez & Trueblood, 1989).

Por otro lado, Mario Vázquez reconoció que debido a la amplia diversidad de pueblos indígenas, era imposible incluir a todos de alguna manera, por lo que en muchas ocasiones tuvieron que tomar licencias y mostrar lo que ellos consideraron eran los grupos más representativos desde el punto de vista demográfico. Contó además que respecto a los maniqués de los distintos grupos indígenas, la dificultad consistía en la variedad de características somatológicas y la necesidad de que el escultor no vaciara sus preconcepciones de los cuerpos femeninos, pues a su parecer “los cuerpos de las mujeres indígenas no eran acinturados y sensuales” (Vela Campos & Vela Campos, 2015).

Quizás la prueba más grande del tratamiento diferenciado de las salas del nivel superior respecto al inferior, la reveló el mismo Mario Vázquez cuando habló de una sala, llamada Sala del ministro, que aparentemente serviría de resumen de la situación por la que los pueblos indígenas pasaban en el momento de la inauguración del museo:

Es interesante porque en una de las visitas de Jaime Torres Bodet quien estuvo ahí con Caso y Dávalos, planteó el problema de que los antropólogos fueran a presentar a los grupos indígenas en su verdadera situación actual de miseria, de pobreza y retraso, y que eso podría dar una imagen muy negativa, además políticamente no era conveniente, por un lado, y por el otro, dar esa visión a los mexicanos también era negativa, y para los propios indígenas era mostrarlos en su peor cara. Alfonso Caso elaboró el guion científico y, como conclusión, del museo en una sala al final, se sacó muy inteligentemente de la manga la idea de mostrar la labor de los gobiernos para desarrollar a los pueblos indígenas e integrarlos a la vida nacional y resaltar la labor del Instituto Nacional Indigenista. Mucho tiempo después esa sala desapareció, y ahí se puso la sala de los grupos nahuas, que no existía y fue una muy buena solución. Esa sala iniciaba con un mural de madera sensibilizada, donde se colocó un gran fotomontaje que mostraba las actividades del Instituto Nacional Indigenista.

(Vela Campos & Vela Campos, 2015, p. 107)

Estos montajes y desmontajes museográficos y discursivos forman parte de la teatralidad y actos performativos que iniciaron en el museo desde el día de su inauguración cuando el presidente López Mateos corrió una cortina y develó una frase suya tallada también sobre el recubrimiento de mármol del auditorio Jaime Torres Bodet:

“El pueblo mexicano levanta este monumento en honor de las admirables culturas que florecieron durante la era precolombina y en regiones que son ahora territorio de la república. Frente a los testimonios de aquellas culturas el México de hoy rinde homenaje al México indígena en cuyo ejemplo reconoce características esenciales de su originalidad nacional.”

En el caso de la museografía, podría decirse que la iluminación de las piezas y de los recorridos fue informada por el pasado coreográfico de Vázquez Ruvalcaba. Habiendo sido bailarín en su juventud y al haberse rodeado de personajes como el escenógrafo Julio Prieto, es natural que haya establecido una relación entre cómo mostrar piezas de museo y los cuerpos en movimiento. Por ejemplo, al narrar las necesidades lumínicas para mostrar la Piedra del Sol, la decisión del tipo de luminarias a usar fue hecha con base a criterios teatrales que permitieron una luz concentrada y potente que destacara objetos a 8 o 9 metros de distancia, es decir, un tratamiento lumínico similar al que podría tener un bailarín en el escenario.

La relación de la museografía con la arquitectura y el uso de recursos teatrales también puede observarse en la recreación de una excavación de restos óseos de lo que parece ser un ejemplar de la megafauna del pleistoceno. La recreación de los elementos abarca desde huesos, esqueletos, instrumentos de excavación y hasta la libreta de apuntes de un arqueólogo ficticio, por lo que es sencillo imaginar que el descubrimiento ocurrió minutos antes. Estos artificios se retoman en la réplica de la tumba del Rey Pakal y, por supuesto, en la maqueta del mercado de Tlatelolco a las espaldas de la Piedra del Sol.

Las enseñanzas de la “estirpe de la gran tradición museográfica mexicana” (entre ellos, Roberto Montenegro, el Dr. Atl, Miguel Covarrubias y Fernando Gamboa) fueron aplicadas por sus alumnos (incluyendo a Iker Larrauri, Jorge Angulo y el mismo Mario Vázquez) en la museografía del MNA (Secretaría de Cultura, 2021; Tibol, 1959). Por ejemplo, Debroyse (2018) reconoce ideas de Frederick Kiesler y Paul Westheim en la museografía original del MNA que Fernando Gamboa empleaba en sus exposiciones.⁹⁹ Gamboa echó mano de las ideas de Kiesler para dar lugar al “museo-espectáculo”, reminiscente de ferias comerciales en las que se usaban pedestales de distintas alturas, superficies forradas de raso o terciopelo, foto murales, muros de colores brillantes, etc. Debroyse destaca que en el estilo: “[...] los objetos ya no importan, que se integran a la sustancia misma del display, de la mise en scène, y se vuelven simple recurso” (p. 58). Sobre las ideas estéticas de Westheim, el autor

[99] Fernando Gamboa fue un curador, diplomático, museógrafo y promotor cultural que, según Debroyse (2018), “[...] se convertiría, en los años cuarenta, en el mandarín absoluto del arte mexicano y, durante más de cuatro décadas, en rector del gusto estético oficial en México, y de México para el mundo” (p. 48).

explica que dejaban a un lado la arqueología y la antropología para centrarse en la forma. En sus palabras, Westheim se creaban: “visiones ‘modernas’ y contextos conformados a partir de libres asociaciones visuales y formales, con artefactos antiguos” (p. 65).

Por su parte, García Canclini (1989) sugiere que tanto los antropólogos como los arquitectos a cargo del MNA se valieron a su vez de estrategia de “Monumentalización” y “Ritualización histórica y antropológica”. El autor propone una lectura del museo en función de los dos recorridos posibles en su interior: en el primero, los visitantes comienzan por la justificación científica del museo y su colección, la que trata de la evolución del ser humano, de manera que al salir de ella el espectador aprende que todas las civilizaciones poseen un valor intrínseco que las coloca en un pie de igualdad (en línea con el pensamiento boasian). En el otro, el visitante se encuentra con las culturas del norte, y termina el recorrido con la explicación científica que sirve de resumen general y conclusión satisfactoria para una población que acepta cada vez más a la ciencia como una vía legítima e indiscutible para entender el mundo. De cualquier manera, ambos exaltan un pasado a disposición de todo aquel que desee comprenderlo y hacerlo suyo.

El MNA fue comentado en libros y revistas internacionales; algunos de los textos destacaron sus fines de comunicación política. Por ejemplo, Jonathan Norton Leonard escribió: “less a museum than a stage setting for a pageant of stone sculpture arranged to dramatize the whole legacy of native Mexican culture” (como se citó en Castañeda, 2014, pp. 85–86). Por su parte, la escritora de libros de viaje Irene Nicholson señaló: “critics say that this is an architect’s rather than a museographer’s building” y “and it certainly has not catered to the persnickety scholar who wants to make ancient history a toil among potsherds and bones” (como se citó en Castañeda, 2014, p. 86).

En el libro *The National Museum of Anthropology. Mexico. Art, Architecture, Archaeology, Anthropology* (1968) es posible constatar mediante las palabras de los creadores del MNA varias ideas en las que se fundamenta el museo. Entre ellas, el mito del mestizo, la idea de que el museo conecta a la nación en el tiempo y que la cultura mexicana es el antecedente indígena más importante del país. Sobre el mito del mestizo, Ignacio Bernal y García Pimentel, primer director del MNA, asentó que a partir de la Revolución Mexicana, los mexicanos comenzamos a observar con mayor claridad nuestro doble legado particularmente, la herencia indígena (pues la española ya era bien conocida) y que esa característica dual era lo que nos daba un carácter nacional único. Sin embargo, como se ha apuntado a lo largo del texto, la figura del mestizo es compleja.

Con relación a la idea de que el museo conecta a la nación en el tiempo, esta tiene diversas implicaciones. Por una parte, una conexión entre pasado, presente y futuro y, por otra, el redescubrimiento de estrategias pasadas para su reuso y expansión. La idea de relacionar varias etapas en el tiempo se refleja en la resolución de las salas de exposición. Como se mencionó, estas constan de dos niveles que enlazan pasado y futuro. En cuanto a la perspectiva del redescubrimiento de estrategias pasadas para su reuso y expansión, Ramírez Vázquez

hace referencia a las arquitecturas prehispánica y colonial y a sus soluciones espaciales y materiales que son retomadas en el MNA.

Asimismo, en los textos de Ramírez Vázquez resulta fácil reconocer el estatus que se le da a la cultura mexicana como el antecedente indígena más importante del país. Por ejemplo, el arquitecto escribe: “Fundamentally, the layout of the museum can be reduced to a single rectangle running from the outer courtyard to the Mexican Room” y “At the other end of the courtyard is the largest and most important exhibition hall, The Mexican Room, characterized by a strongly ceremonial air that causes an immediate respectful response” (p.20). Ramírez Vázquez también explica que la sección del patio dedicada a un gran cuerpo de agua alude a los orígenes lacustres de los mexicanos, al tiempo que enfatiza la sala principal del museo. Como se expuso, el diseño de la sala mexicana es único. Se trata de un espacio sin columnas, de doble altura, con solo dos muros divisorios, que es potenciado por la museografía. En contraste con el resto de las salas de exposición que tienen dos niveles, la sala mexicana no tiene una colección etnográfica. Por ello, Díez Canedo Novelo (2024) pregunta atinadamente: ¿quiénes son los “mexicanos” contemporáneos?

Como se explicó, para la conformación de la obra se hicieron viajes con diversos propósitos, 58 de ellos a museos del mundo para conocer y posteriormente incorporar las mejores prácticas observadas, incluyendo soluciones tecnológicas (Castañeda, 2014; INAH TV, 2020). Algunos de ellos constituyeron expediciones arqueológicas y etnográficas para hacerse de una parte importante del acervo. Estos viajes hicieron que la colección del MNA aumentara un 60 % con respecto a la antigua sede de la entidad (la de la calle de Moneda 13) (Díez Canedo Novelo, 2024, pp. 160–161). Entre 1961 y 1964 tuvieron lugar las misiones arqueológicas. El caso paradigmático de estos eventos fue la expropiación de Tlaloc de la localidad de Coatlinchán, ubicada al este de la Ciudad de México. El escritor Salvador Novo escribió sobre el evento:

After a year's preparation, involving hundreds of people, Pedro Ramírez Vázquez supervised the transport of the huge statue to the site of the new museum. [...] The local inhabitants, however, were determined to keep the statue, since superstition held that if Tlaloc were removed, the rains – and thus life itself – would cease. During the night, the local inhabitants cut the wires and sabotaged the trailer. To avoid further resistance, federal forces were called in, delicate negotiations carried on, and the age-old struggle between tradition and change was resolved.

(Ramírez Vázquez, 1968, p. 36)

De la cita destacamos la apropiación del patrimonio local pese a la creencia de los pobladores relativa a que, si el monolito era removido, las lluvias cesarían y con ello, la vida misma. De igual forma que debido a la resistencia existente, fuerzas federales fueron enviadas al lugar para facilitar la operación. En esta lógica, Castañeda destaca el ejercicio

del poder biopolítico del Estado, es decir, el control de la población a través de estrategias disciplinarias (ver Choque Aliaga, 2019). Sandra Rozental (2014) expone que este tipo de apropiaciones son justificadas con las leyes de protección de patrimonio que determinan que los recursos en el subsuelo – hidrocarburos, minerales y objetos arqueológicos – son propiedad inalienable del Estado mexicano. Estos procesos de apropiación del patrimonio local para incorporarlo al panteón del imaginario nacional dejaron de manifiesto la imposición de lo urbano sobre lo rural, lo “avanzado” sobre lo “primitivo”, lo moderno sobre lo antiguo y lo nacional sobre lo local.

En cuanto a las expediciones etnográficas, se emprendieron 70 viajes de este tipo (Díez Canedo Novelo, 2024). Manuel Oropeza (2014), uno de los museógrafos involucrados en la conformación de la colección etnográfica de la zona de influencia maya, relató que su objetivo era reunir: “todos los objetos y documentos que testimonian el acontecer diario de las comunidades, acentuado durante las festividades religiosas cívicas y del ciclo de la vida de los individuos que la singularizan” (p.9).

El museo abrió sus puertas el 17 de septiembre de 1964. El proyecto original tuvo como características 44,000 m² de construcción, de los cuales 30,000 estaban destinados a áreas de exhibición. La obra incluía un auditorio para 350 asistentes, talleres, laboratorios, oficinas para la investigación, una biblioteca para 250,000 volúmenes, restaurante y espacio dedicado para la Escuela Nacional de Antropología (“What Makes ‘The best museum in the world’?”, 1967, p. 98). El acervo del MNA en su inauguración estaba conformado por 110,000 objetos, de los cuales 20,000 procedían de las culturas del golfo, maya, mexicana, teotihuacana, tolteca y zapoteca. En ese momento se calculaba que el MNA recibiría 125,000 visitantes por mes y, en época de vacaciones, hasta 20,000 visitantes diarios (Ibid). Según cifras del Instituto Nacional de Antropología e Historia (INAH), en 2023 el museo recibió 2,636,352 visitantes, los cuales en su mayoría eran mexicanos (s/f).

El 1.º de enero de 1994, año en el que cumplirían 30 años de la apertura del MNA, el Tratado de Libre Comercio de América del Norte (TLCAN) entró en vigor a la par de que el Ejército de Liberación Nacional (EZLN) se levantaba en armas en Chiapas, estado del sur de México, en la región más pobre del país. En ese momento, las dualidades de lo urbano-rural, “avanzado”-“primitivo”, moderno-antiguo, nacional-local en el país quedaron nuevamente expuestas. Carlos Fuentes (1994) escribe: “En Chiapas, la revolución no triunfó” para referirse a que la transformación prometida por la Revolución Mexicana no llegó a ese lugar para intentar explicar el levantamiento del EZLN. El escritor cita a locales que dicen no buscar el “igualitarismo, ‘pero sí que todos quepamos en la sociedad’” (p.122). En este escenario, Fuentes pondera que este movimiento es “la primera revolución poscomunista” del orbe. Por su parte, Debrouse (2018) también identifica la demanda por una sociedad más abierta, plural y multiétnica como una ruptura en el discurso cultural del país. Así quedó abierta la definición del México que se decía ser.

En el siguiente apartado se tratan reflexiones y esfuerzos para la transformación del MNA.

ESPECULACIONES Y OPORTUNIDADES

Hoy existe un consenso en el mundo de la museología local para confirmar que, desde 1968 y a raíz de los movimientos sociales de ese año, comenzó una etapa de la museología mexicana, nacida de la crítica de los postulados ideológicos institucionales del momento (Pérez Ruiz, 2008). Esta nueva corriente museológica se concibe en contraposición a la museología tradicional de la primera mitad del siglo XIX en la que el Museo estaba al servicio de la Nación para reproducir prácticas que enaltecían el patriotismo y el tratamiento de la institución museal como si fuera un templo con piezas sacralizadas.

El MNA pertenece a la primera museología mexicana definida por una intención y discurso orientados a la producción de imaginarios, patrimonios e identidad nacional. La proximidad de la fecha de su inauguración respecto al final de la primera museología lo coloca como la institución que ejemplifica tanto su momento más álgido como el inicio de su decadencia. Dicho discurso se materializa a través del patrimonio cultural y una retórica estética cuya función es magnificar y manipular el pasado para legitimar proyectos hegemónicos futuros (Pérez Ruiz, 2008).

Podría pensarse que las nuevas corrientes museológicas tendrían que pasar filtros o tamices multidisciplinarios que abran puertas al diálogo con otras áreas del conocimiento para que en conjunto se cuestionen las funciones y objetivos tradicionales de los museos en búsqueda de un análisis más complejo de los objetos de estudio. La liberación de los museos propios de la primera museología podría pasar por una validación de comunidades que participen desde sus territorios en la producción y uso del patrimonio cultural.

No siempre la participación social posee el protagonismo que merece, aunque se suele aceptar su potencial para incorporar características únicas a los museos para diferenciarse de los demás y aportar desde su especificidad a las comunidades y ecosistemas culturales donde se desarrollan. Aceptar y reconocer la aportación de una vinculación estrecha entre el museo y su entorno, sugiere también la instauración de ciertos compromisos políticos a favor de sectores que en muchas ocasiones no solo no han sido favorecidos, sino que crónicamente han sido olvidados y desplazados por políticas culturales poco inclusivas. En una sociedad con altos índices de desigualdad, la participación de comunidades en la elaboración de guiones curatoriales, definición de líneas de investigación y discursos museográficos podría decantar en la creación de una museología participativa (Pérez Ruiz, 2008).

Una de sus principales características, de acuerdo con Pérez Ruiz, es la oposición a los discursos estatistas y folclorizantes de la primera museología mexicana. La museología participativa es aquella que propone estrategias para visibilizar los intentos de reproducción de valores hegemónicos al mismo tiempo que convoca a los usuarios interesados en contextualizar los contenidos del museo, cuestionando su dimensión aurática que en ocasiones va en detrimento de espacios de pluralidad, debate y reflexión. Lo más importante es

la incorporación de miembros de la comunidad atraídos por interpelación de sus intereses, pues son ellas las que son la razón de ser del museo.

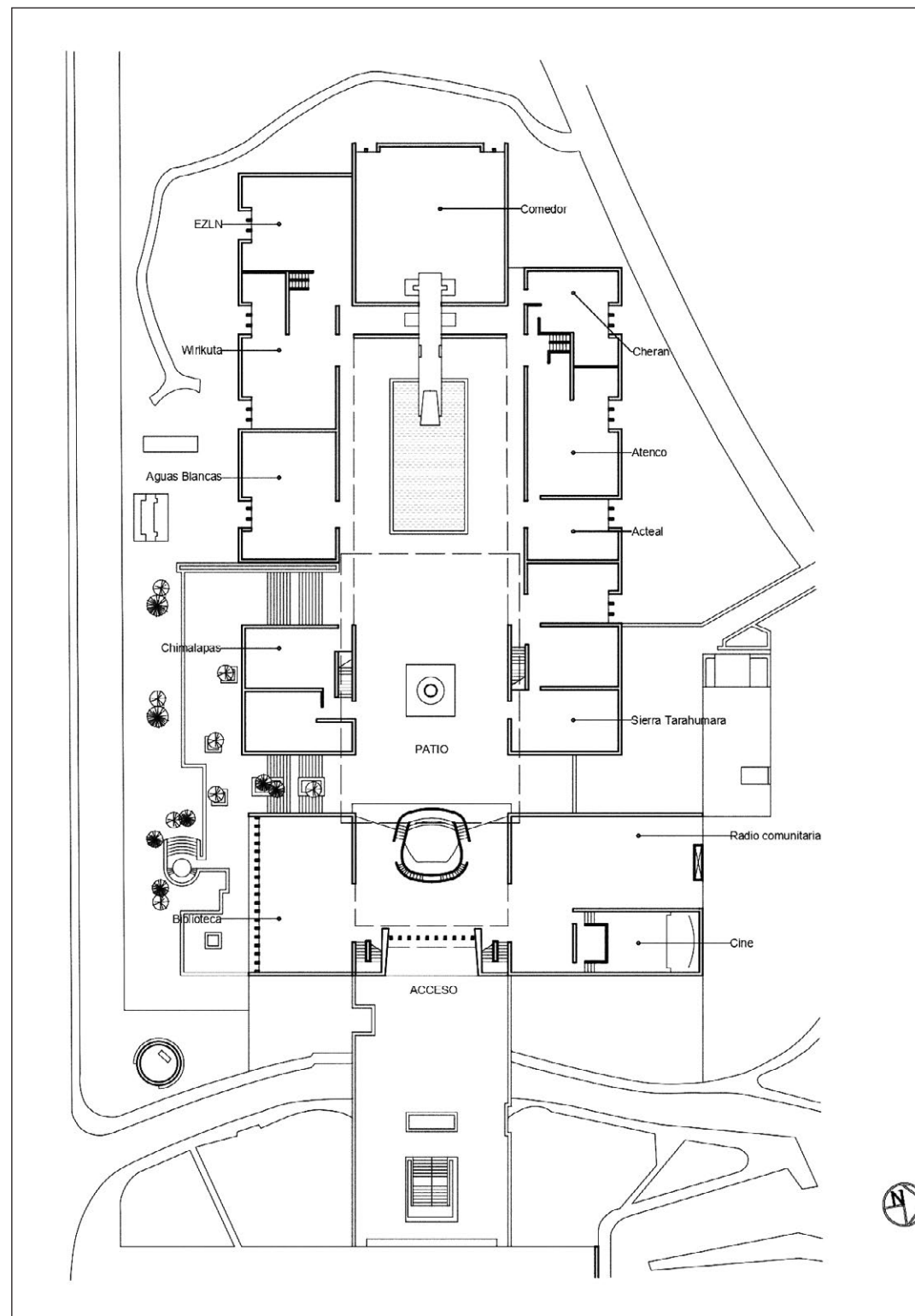
No son suficientes las encuestas o estudios de público y de asistencia para elaborar diagnósticos que busquen el desarrollo de estrategias para una mayor interacción con una comunidad. Las oportunidades de procurar el asombro e impacto en la población también radica en la oferta de libertad de agencia que tengan las poblaciones respecto a su propio patrimonio cultural, así como las posibilidades de investigación, resignificación, conservación, uso, exposición y usufructo que tengan sobre él. El contacto directo y comprometido con los creadores de la cultura obliga a diversificar las instituciones con las que pueden entablar relaciones para evitar concentración de esfuerzos y promover múltiples posturas.

Dentro de los casos de los que el MNA puede echar mano para reflexionar y retomar el contacto con la población en general se encuentra el antecedente de la “Casa del Museo” llevada a cabo entre los años 1972 y 1980 en las periferias de la Ciudad de México. Su planteamiento significó un primer intento por la descentralización de las actividades del MNA en el marco de los compromisos adquiridos por Vázquez Ruvalcaba después de la IX Conferencia General del ICOM en Francia de 1971 y la Mesa Redonda de Santiago de Chile en 1972. El objetivo planteado fue la creación de un dispositivo que permitiera la experimentación bajo el concepto de Museo Integral, un proyecto de vanguardia cuya “integralidad” debía expresarse en términos temporales, comunitarios y multidisciplinarios para la “concienciación y accionar del presente y el futuro, como factor de cambio social” (Pérez Castellanos, 2023).

Durante su existencia fueron llevadas a cabo distintas exposiciones que buscaban atender las necesidades locales, las cuales demostraron ser terreno para la creatividad tanto de los “profesionales” del museo como para los habitantes de la zona. Con temáticas variadas tales como “La ciudad donde vives” (1973), “Origen, nutrición y escolaridad” (1974) y “El hombre, su salud y su higiene” (1975), se llevaron acciones y diálogos más cercanos a la idea del “museo al servicio de la sociedad”.

No sin fricciones y a pesar de los errores que los representantes del museo fueron corrigiendo sobre el camino, el proyecto “Casa del Museo” fue debilitándose a medida que la década y el periodo presidencial fueron terminando. Vázquez Ruvalcaba priorizó la internacionalización del patrimonio mexicano y el MNA fue alejándose de su experimento museal en las periferias. Sin embargo, algunos vestigios de las interacciones entre la institución y la comunidad de sus sedes sobrevivieron y hasta el día de hoy siguen vigentes.

En especial la sede ubicada en el Pedregal de Santo Domingo, en el sur de la Ciudad de México y cuya urbanización nace en gran parte a raíz de tomas clandestinas de tierra, ha hecho del experimento una convicción por seguir fomentando la convivencia social con el proyecto Centro de Artes y Oficios Escuelita Emiliano Zapata. Este centro cultural recibió múltiples solicitudes de la población a la que pertenece, dando clases improvisadas de primaria y secundaria para niños y jóvenes con ayuda de maestros improvisados, que abogaron por crear convivencia y aminorar tensiones propias de escasez de infraestructura



y oportunidades de desarrollo. Ahora funciona con varias aulas, estación de radio, una galería de arte y archivos fotográficos (Vargas, 2019).

En el escenario de la demanda por una sociedad más abierta, plural y multiétnica, también contextualizamos la obra “Destrucción Total del Museo de Antropología” que presentó el artista Eduardo Abaroa en la galería Kurimanzutto (Ciudad de México). Si bien la propuesta, se concentra en la denuncia del extractivismo que históricamente ha afectado a grupos indígenas, también trata sobre la construcción de la identidad nacional (ver Abaroa, 2019). Bajo esta última perspectiva, destacamos el intento de ruptura total de Abaroa con la narrativa de la comunidad imaginada nacional al proponer una representación alterna de grupos indígenas en el MNA (ver imagen 3). Sin embargo, esta no altera la planta del museo. Adicionalmente, resulta pertinente citar el texto de Abraham Cruzvillegas que acompañó a la obra en Kurimanzutto donde se destaca el papel de Ramírez Vázquez como político y los alcances de su labor durante el régimen del Partido Revolucionario Institucional (PRI):

El autor del edificio no es cualquier otro constructor local, pues personifica de manera emblemática al intelectual que al mismo tiempo que es empleado de la institución cultural, de la administración cultural, el burócrata estratega, el dador de la forma de edificios que en su conjunto bien podrían represar la arquitectura del Priato y sus setenta y tantos años de democracia dirigida; sólo por mencionar un ramillete de ejemplos de su autoría: la basílica de la virgen de Guadalupe, el museo de arte moderno, la torre de Tlatelolco, el estadio Azteca, el palacio legislativo de San Lázaro, la torre Mexicana de Aviación y el museo Amparo de Puebla, además de haber sido presidente del comité organizador de los juegos olímpicos de 1968 y diseñador del logotipo de Televisa.

(Cruzvillegas, 2012)

En el siguiente apartado se hace una revisión bibliográfica basada en el diseño participativo como estrategia de transformación de entidades generadoras de conocimiento, incluyendo los museos, como actores clave en la representación cultural.

[Img. 03] Planta del MNA a partir de la obra “Destrucción Total del Museo de Antropología” (2012) de Eduardo Abaroa.

Dibujo realizado con información de: (Cruzvillegas, 2012; INAH, s/f; “What Makes The best museum in the world?”, 1967, p. 100).

LA TRANSFORMACIÓN DEL MUSEO A TRAVÉS DEL DISEÑO PARTICIPATIVO

Como última sección, se presenta el diseño participativo como una estrategia de transformación de los museos. En primer lugar, subrayamos el cuestionamiento a museos y otras entidades tales como galerías, bibliotecas y archivos (sector GLAM: galleries, libraries, archives, museums) al ser espacios en los que se genera conocimiento (ver Kenderdine, 2019). En este contexto, Pille Pruulmann-Vengerfeldt y Pille Runnel (2018) explican que históricamente los museos han sido considerados autoridad en la representación cultural. Por ello, ante el incremento del interés público en el tema del patrimonio, particularmente a partir de los años 90, los museos han sido cuestionados con respecto a sus prácticas. En una perspectiva más amplia, Pruulmann-Vengerfeldt y Runnel, ubican a los museos dentro de los alcances de la democracia y los caracterizan como instituciones culturales con la capacidad de avanzar la ciudadanía a través del diálogo y la participación. Así, los museos en la actualidad tienen el reto de ser percibidos como entidades relevantes para la sociedad.

En este escenario, identificamos el diseño participativo como estrategia de transformación de los museos. Anne Scott Sørensen (2021) lo define como: “the direct involvement of people in the co-design of the artifacts, processes and environments that shape their lives” (p. 185). La autora afirma que, si bien algunos museos han prestado atención a la participación como estrategia de transformación como instituciones públicas, solo pocos la han adoptado como estrategia central. Los orígenes del diseño participativo se reconocen en los movimientos sociales de los 60 y 70 y, particularmente, en el concepto de acción social autónoma, es decir, aquella generada desde las raíces (ver Sørensen, 2021; Stuedahl, 2018). Taavi Tatsi (2013) a partir del modelo de participación en los museos de Nina Simon (2010), propone un modelo sobre los tipos de comunicación de estas entidades para identificar quién habla en ellas. Su modelo se compone de dos ejes: participantes – museo monovocal o multivocal – y tipo de participación – museo autoritario o colaborativo –. En esta lógica, es posible decir que el diseño participativo implica la transformación del museo de una entidad monovocal y autoritaria a una multivocal y colaborativa, es decir, cambiar de dinámicas internas del museo a externas en las que se involucre la sociedad.

Sin embargo, el diseño participativo no debe verse como una estrategia intuitiva, de fácil instrumentación o libre de conflicto. Sørensen (2021) dice que el diseño participativo puede conllevar dividendos inesperados, efectos secundarios, es impredecible y estar lleno de errores. Por ello, señala que los procesos transformativos son abiertos, multidimensionales y caóticos por lo que deben de ser guiados por involucramiento de las partes y requiere puntos comunicacionales y comunicación explícita. Además, la participación y el diseño participativo son conceptos fluidos, por lo que su empleo puede tomar múltiples formas. Por ejemplo, Arnstein (1969) y Simon (2010) plantean alternativas progresivas para el involucramiento de la sociedad. En esta lógica, hay diversas propuestas para emplear

la estrategia, incluyendo las de Dufrasne y Patriarche (2011) y Kelty et al. (2015). En una perspectiva focalizada en el diseño participativo en los museos está la propuesta de Lina Lotina (2016). Lotina propone que para pasar de la configuración monovocal-autoritaria a una multivocal-colaborativa de los museos, se puede actuar en siete esferas. La primera es la de informar. Esta es la más común y está relacionada con las actividades educativas y comunicativas del museo. La segunda está relacionada con el marketing y publicidad por lo que trata las formas en las que el museo promueve sus actividades con el público. La tercera es la de consultar. Esta esfera es la que comúnmente trae cuestiones relevantes a la mesa, particularmente, aquellas que son socialmente significativas. Por ejemplo, la reevaluación de estándares museológicos previos para alcanzar nuevos límites cognitivos y éticos. La cuarta es la de colaborar; esto significa invitar y permitir al público a participar en los procesos del museo – incluyendo a los grupos de los cuales se expone su patrimonio y formas de vida –. De la quinta a la séptima tratan sobre la conexión con distintos interlocutores para construir redes de apoyo profesionales y de la comunidad para el museo.

Más allá, el diseño participativo en los museos es un proceso que enfrenta diversos obstáculos. Pruulmann-Vengerfeldt y Runnel (2018) con base en el trabajo de Metsmaa (2015) identifican seis barreras para la participación en la organización del museo. La primera son miedos provocados por incertidumbre con respecto a las actividades participativas. Los trabajadores del museo tienden a dudar sobre la calidad de actividades participativas y consideran que cualquier tipo de involucramiento significará responsabilidades adicionales. Además, la cooperación a veces es considerada como un signo de debilidad del museo, pues podría reflejar su falta de recursos. La segunda es la falta de claridad en los objetivos. Simon (2010) señala que la participación debe ser considerada como valiosa para la organización, los participantes y los espectadores. La tercera es el diseño pues requiere de la definición de las plataformas en las que se desarrollará, la dedicación de recursos, etc. La cuarta es la falta de entendimiento de estrategias específicas que puede ligarse a la falta de experiencia y el no saber enfrentar condiciones de incertidumbre. La quinta es falta de participantes y la sexta es falta de recursos. Adicionalmente, Pruulmann-Vengerfeldt y Runnel destacan que entre mayor involucramiento requiera el museo, menor es el tamaño de los participantes comprometidos; asimismo, que el número de participantes baja cuando las tareas a realizar se vuelven más complicadas y demandantes en términos de tiempo y recursos. Por otra parte, existe el cuestionamiento relativo a cómo el rediseño proporcionaría una mejor calidad al museo.

Sin embargo, la transformación de los museos, incluyendo mediante el empleo de diseño participativo, encamina a las instituciones a ser relevantes en una sociedad que las cuestiona como espacios en los que se genera conocimiento, particularmente, con respecto a la representación cultural. Su transformación respondería al derecho social de las personas de definir los términos en los que su patrimonio y forma de vida son presentados y la exigencia por transparencia y la deconstrucción de los mecanismos de poder de los museos.

CONCLUSIONES

El museo como institución y tipología arquitectónica forma parte del proceso civilizatorio de la modernidad basado en la construcción de una comunidad imaginada con identidad y territorio definidos. En México, al igual que en otras naciones con pasado colonial, los museos además de ser actores clave en la representación cultural nacional, simbolizan también los esfuerzos de construcción de un nuevo Estado en búsqueda de una legitimidad tanto para con sus integrantes como para quienes ven el proceso desde afuera de sus fronteras. Al caracterizar al MNA como un dispositivo de conformación del carácter nacional, se hace un reconocimiento de los siguientes aspectos que se consideran fundamentales desde su creación y desarrollo: a) que la identidad de una comunidad imaginada es una de las construcciones conceptuales sociales y contingentes que acompañan a otros mecanismos aglutinadores y unificadores de estructuras simbólicas disímiles, pero subordinadas implícitamente a través de la idea de Nación; b) que la constante transformación del museo a lo largo de dos siglos es paralela a la de los discursos dominantes de la élite intelectual en el poder en turno en distintos momentos de la historia señalados como parteaguas en la conformación de la sociedad mexicana actual tales como la Revolución independentista de 1810 y, la liberal de 1861 y la social de 1910; c) que a partir del periodo posrevolucionario de 1910 las políticas culturales explícitas del bando ganador y el régimen resultante estuvieron encaminadas a la consolidación de marco conceptual que diluyera las diferencias que habían originado los conflictos y que para eso instrumentalizó el pasado prehispánico, en particular el mexica/azteca, como el mito originario nacional y al mestizo como heredero legítimo de su patrimonio, y que d) si bien la legitimidad de la clase dominante durante varias décadas fue suficiente para la creación de un caudal simbólico que permitiera el surgimiento de modelos de ciudadanía acordes a sus objetivos, los discursos contemporáneos anticolonialistas y de disidencias emergentes evidencian un agotamiento de una estructura de representación que no corresponde con las actuales luchas de reivindicación social, rechazo a la idea de mestizaje, denuncias de extractivismo cultural y dinámicas asimétricas de poder, todo esto dentro de un marcado contraste entre el tratamiento oficialista de sus problemáticas y la realidad cotidiana de las comunidades que están siendo mostradas en sus instalaciones y son herederas del patrimonio exhibido en sus salas.

Aunque existe cierto consenso en que la vigencia del abordaje antropológico y etnográfico realizado en el MNA cae en crisis en la misma época de su inauguración, desde el punto de vista de la disciplina arquitectónica, el MNA es considerado dentro del gremio arquitectónico todavía como un ejemplo de la modernidad cuyos postulados tienen cierta validez en la actualidad. Esto probablemente se deba a que cuando se habla de su arquitectura se atiende en la mayor parte los casos a los aspectos formales, efectistas y materialmente tangibles de la obra en detrimento de una reflexión hecha a partir de las razones de fondo que los arquitectos y museógrafos tuvieron para justificar, en su planteamiento más general, una

geometría, disposición y orden volumétrico tal, y que hoy reproducen las mismas características ahora criticables que los discursos antropológico y etnográfico poseen.

Considerando la simultaneidad de los procesos de planeación y ejecución de los guiones curatoriales, creación de colecciones, y el diseño y construcción física del recinto que las acoge, aspecto dado a conocer por los propios autores del proyecto, podría decirse que la arquitectura del recinto, no fue resultado de un proceso dictaminado enteramente por las necesidades de la ciencia antropológica o etnográfica, como quizás hubiera sido el camino natural y orgánico, sino de una decisión política marcada por los tiempos presidenciales. Derivadas de esta aseveración, vale la pena mencionar dos líneas de investigación que podrían ser de interés a los lectores: la primera se refiere al papel de los arquitectos en la materialización de aspiraciones de engranajes políticos que además añaden una nueva capa de comunicación gubernamental ideológica a sus obras, y la segunda, acerca de las consecuencias que este tipo de decisiones “externas” tienen sobre el desarrollo futuro de las instituciones museales a lo largo de los años cuando dichos engranajes sean superados o simplemente cuestionados por la sociedad a la que pertenecen. Quizás en esa última reflexión se encuentre parte de la razón de que en 1972, a los pocos años de ser abierto, el mismo MNA haya implementado el proyecto “Casa del Museo”, el cual ya partía de la observación y crítica de que la centralización de una infraestructura de este tipo no era suficiente para responder a las demandas de sectores sociales periféricos. Aún más evidente fue la necesidad no solventada por este tipo de proyectos si se analiza el contexto político, económico y social mexicano en las siguientes décadas. La crisis económica de 1982 acompañada de la devaluación de la moneda, el terremoto de 1985 en la Ciudad de México, los señalamientos de fraude electoral en 1988 y el levantamiento indígena zapatista en 1994, entre varios otros sucesos, dieron paso a movimientos sociales que propugnaban por mayores espacios de representación pública. Los procesos de participación colectiva comienzan a ganar fuerza como una alternativa para alcanzar acuerdos y la apertura a nuevos espacios de toma de decisiones producto reformas político-electorales trastocarían mecanismos de representatividad cada vez más cuestionados. Si bien se han mencionado algunas de las posibilidades de apertura al diseño participativo, no pueden dejarse de lado los riesgos de creer que el desmontaje de las estructuras actuales del museo sea sencillo y que los resultados sean siempre mejores en comparación a los que se tienen en la “metodología tradicional”. Aspectos como la generación de compromiso, objetivos claros y alcanzables, dinámicas de corto y mediano plazo para responder a las necesidades de comunidades y ecosistemas culturales específicos requieren de habilidades y experiencia que no siempre se encuentran dentro de los participantes por más voluntad que pueda existir. La romantización del codiseño puede fácilmente llegar a obviar los riesgos que una colaboración fallida causa en la percepción de poblaciones que han sido históricamente subestimadas o ignoradas. Informar, publicitar, consultar, colaborar y conectar, son acciones que deberán estar presentes si lo que se quiere es crear medios a través de los cuales una sociedad se sienta interpelada por un museo o exhibición, y actúe en consecuencia.

Finalmente, en el momento en el que se escribe este documento, el mes de enero del 2025, año decretado a nivel nacional como el de la Mujer indígena, la Ciudad de México se prepara para conmemorar los 700 años de la fundación de Tenochtitlán, recientemente se han reinaugurado las salas etnográficas del MNA con una reedición del discurso estatal incorporando por primera vez una breve revisión del mismo museo y del tratamiento que históricamente les dio a las comunidades indígenas, y por último desde el gobierno federal se han dado algunos pasos para el reconocimiento jurídico constitucional de estos pueblos, incorporando a su vez a la comunidad afromexicana. Queda pendiente ver si el nuevo marco legal efectivamente propicia algún cambio relevante en las dinámicas actuales. No menos importante son los efectos que la llegada de Donald Trump podría tener en una nueva capa histórica del nacionalismo mexicano, pues la relación bilateral está marcada por un imaginario de despojo territorial y expansionismo estadounidense. El 13 de enero del 2025, la presidenta Sheinbaum, en una escena que recuerda al recorrido que López Mateos realizó junto con la élite política en 1962 en la inauguración del museo, presentó el llamado “Plan México” frente a un pequeño grupo de empresarios, una especie de plan económico industrial con el que se pretende reconfigurar el país y su posición frente al mundo, y con ese acto parece que la comunidad imaginada nacional y su puesta en escena tendrán en el MNA su bastión principal por lo menos por unos cuantos años más.

REFERENCIAS

Abaroa, E. (2019). *Destrucción total del museo de antropología*. Entrevista a Eduardo Abaroa [Entrevista]. https://espacios-transnacionales.xoc.uam.mx/wp-content/uploads/2023/03/ET_18_King.pdf.

Achim, M. (2011). Las llaves del Museo Nacional. En P. Escalante Gonzalbo (Ed.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural: Vol. Tomo II* (pp. 152–165). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Aguirre, G., & Pozas, R. (1954). Instituciones indígenas en el México actual. *Métodos y resultados de la política indigenista en México*. México: Instituto Nacional Indigenista.

Anderson, B. R. O. (1983). *Imagined Communities: Reflections on the Origin and Spread of Nationalism*. Verso.

Arnstein, S. R. (1969). A Ladder Of Citizen Participation. *Journal of the American Institute of Planners*, 35(4), 216–224. <https://doi.org/10.1080/01944366908977225>.

Brading, D. A. (1988). Manuel Gamio and Official Indigenismo in Mexico. *Bulletin of Latin American Research*, 7(1), 75–89. <https://doi.org/10.2307/3338441>.

Castañeda, L. M. (2014). *Spectacular Mexico: Design, Propaganda, and the 1968 Olympics* (1st edition). University of Minnesota Press.

Choque Aliaga, O. D. (2019). Foucault: Biopolítica y discontinuidad. *Praxis Filosófica, julio-diciembre 2019*(49), 191–218. <https://doi.org/10.25100/pfilosofica.v0i49.8030>.

Cruzvillegas, A. (2012). *Destrucción Total del Museo de Antropología. Un proyecto de Eduardo Abaroa*. <https://www.kurimanzut-to.com/attachment/es/5ee8d205bd3ab4ab008b4568/TextOneColumnWithImageAndFile/5eea832f2bab2c281658ecdc>.

Cuche, D. (1996). *La noción de cultura en las ciencias sociales*. Nueva Visión.

Debroise, O. (2018). *El Arte de mostrar el arte mexicano. Ensayos sobre los usos y desusos del exotismo en tiempos de globalización (1992–2007)*. Cubo Blanco.

Díez Canedo Novelo, J. (2024). Una modernidad incompleta: Mestizaje, arquitectura y cultura material en el Museo Nacional de Antropología. *Academia XXII*, 15 (29), 150–174. <https://doi.org/10.22201/fa.2007252Xp.2024.15.29.88660>.

Dufasne, M., & Patriarche, G. (2011). Applying Genre Theory to Citizen Participation in Public Policy Making: Theoretical Perspectives on Participatory Genres. *CM Komunikacija i Mediji*, 6(21), 61–86.

Foucault, M. (2006). *Seguridad, territorio, población. Curso en el Collège de France (1977-1978)*. Fondo de Cultura Económica (FCE).

Fuentes, C. (1994). *Nuevo Tiempo Mexicano*. Aguilar Nuevo Siglo.

García Canclini, N. (1989). *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Penguin Random House.

Godoy, R. (1977). Franz Boas and his plans for an international school of American archaeology and ethnology in Mexico. *Journal of the History of the Behavioral Sciences*, 13(3), 228–242. [https://doi.org/10.1002/1520-6696\(197707\)13:3<228::AID-JHBS2300130303>3.0.CO;2-S](https://doi.org/10.1002/1520-6696(197707)13:3<228::AID-JHBS2300130303>3.0.CO;2-S).

Gómez Galvarriato, A. (2020). La construcción del milagro mexicano: El Instituto Mexicano de Investigaciones Tecnológicas, el Banco de México y la Armour Research Foundation. *Historia mexicana*, 69(3).

INAH. (s/f). Museo Nacional de Antropología. Mediateca – Instituto Nacional de Antropología e Historia. Recuperado el 28 de agosto de 2024, de <http://mediateca.inah.gob.mx/repositorio/islandora/object/museo%3A1075>.

INAH TV (Director). (2020, mayo 19). Parte 1. El proyecto del museo (No. 1) [Video de Youtube]. *En Serie Museo Nacional de Antropología*. <https://www.youtube.com/watch?v=nIKP05UtRPo>

Instituto Nacional de Antropología e Historia. (s/f). *Estadística de Visitantes*. Recuperado el 18 de agosto de 2024, de <https://www.estadisticas.inah.gob.mx>.

Kelty, C., Panofsky, A., Currie, M., Crooks, R., Erickson, S., García, P., Wartenbe, M., & Wood, S. (2015). Seven dimensions of contemporary participation disentangled. *Journal of the Association for Information Science and Technology*, 66(3), 474–488. <https://doi.org/10.1002/asi.23202>.

Kenderdine, S. (2019). Hemispheres: Transdisciplinary architectures and museum–university collaboration. *En The Routledge International Handbook of New Digital Practices in Galleries, Libraries, Archives, Museums and Heritage Sites*. Routledge.

López Caballero, P. (2011). De cómo el pasado prehispánico se volvió el pasado de todos los mexicanos. En P. Escalante Gonzalbo (Ed.), *La idea de nuestro patrimonio histórico y cultural: Vol. Tomo II* (pp. 137–151). Consejo Nacional para la Cultura y las Artes.

Lotina, L. (2016). *Conceptualizing Engagement Modes: Understanding Museum–Audience Relationships in Latvian Museums* [Tesis de doctorado, Institute of Social Studies, University of Tartu, Estonia]. <https://dspace.ut.ee/server/api/core/bitstreams/194f3ce7-e49d-4db2-be0d-e02128f0907b/content>.

Metsmaa, K. (2015). *Kaasmine Eesti muuseumides: Barjä ä rid ja võimalused [Engagement in Estonian Museums, barriers and opportunities]* [Tesis de maestría]. Institute of Social Studies. University of Tartu.

Mörner, M. (1967). *Race mixture in the history of Latin America*. <https://ixtheo.de/Record/1134608462>.

Oropeza, M. (2014). Cincuenta años del Museo Nacional de Antropología. *Rutas De Campo*, 3, 6–11.

Ortega, A. (2016). *Les expositions d'art Mexicain dans l'espace transnational: Circulations, médiations et réceptions (1938-1952-2000)* [Tesis de doctorado]. Université Sorbone Nouvelle – Paris 3.

Paz, O. (2004). *El laberinto de la soledad: Postdata ; Vuelta a el laberinto de la soledad*. Fondo de Cultura Económica.

Pérez Castellanos, L. (2023). *La Casa del Museo: Un proyecto museal extramuros en los albores de la crítica decolonial*. International Council of Museums (ICOM).

Pérez Ruiz, M. L. (2008). La museología participativa: ¿tercera vertiente de la museología mexicana? *Cuicuilco*, 15(44), 87–110.

Pruulmann-Vengerfeldt, P., & Runnel, P. (2018). The museum as an arena for cultural citizenship: Exploring modes of engagement for audience empowerment. *En The Routledge Handbook of Museums, Media and Communication*. Routledge.

Ramírez Vázquez, P. (1968). *The National Museum of Anthropology. Mexico. Art, Architecture, Archaeology, Anthropology*. Harry N. Adams, Inc. <https://archive.org/details/nationalmuseumof0000rami/page/6/mode/2up?view=theater>.

Risjord, M. (2012). Models of Culture. En H. Kincaid (Ed.), *The Oxford Handbook of Philosophy of Social Science* (pp. 387–408). Oxford University Press.

Rodríguez Barba, F. (2022). Del Crystal Palace a la Tour Eiffel. México en las Exposiciones Universales del siglo XIX. *Revista de Historia de América*, 162, 183–212.

Rozental, S. (2014). Stone Replicas: The Iteration and Itinerancy of Mexican Patrimonio. *The Journal of Latin American and Caribbean Anthropology*, 19(2), 331–356. <https://doi.org/10.1111/jlca.12099>.

Schuster, S. (2018). The world's fairs as spaces of global knowledge: Latin American archaeology and anthropology in the age of exhibitions. *Journal of Global History*, 13(1), 69–93. <https://doi.org/10.1017/S1740022817000298>.

Secretaría de Cultura. (2021, de enero de). *Secretaría de Cultura e INAH lamentan el fallecimiento de Iker Larrauri, pilar de la museografía y museología mexicanas*. <https://www.gob.mx/cultura/prensa/secretaria-de-cultura-e-inah-lamentan-el-fallecimiento-de-iker-larrauri-pilar-de-la-museografia-y-museologia-mexicanas?idiom=es-MX>.

Simon, N. (2010). *The Participatory Museum*. Museum 2.0.

Sørensen, A. S. (2021). Participatory Design as Concept and Practice in The Experimental Museum: The Case of the Workers Museum. *En Experimental Museology* (pp. 184–198). <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/48842/1/9781000405538.pdf#page=201>.

Stuedahl, D. (2018). Participation in design and changing practices of museum development. *En The Routledge handbook of museums, media and Communication* (pp. 219–231). Routledge. <https://library.oapen.org/bitstream/handle/20.500.12657/47733/9781317197447.pdf?sequence=1#page=238>.

Tatsi, T. (2013). *Transformations of museum-embedded cultural expertise (Tesis de doctorado)* [Institute of Journalism and Communication, University of Tartu, Estonia]. <https://core.ac.uk/download/pdf/14496722.pdf>.

Tenorio Trillo, M. (1998). *Artilugio de la nación moderna: México en las exposiciones universales, 1880-1930* (G. Franco, Trad.; Edición: 1). Fondo de Cultura Económica.

Tibol, R. (1959, mayo 3). Los museos deben responder a una realidad nacional. *México en la Cultura : suplemento cultural de Novedades*. <https://icaa.mfah.org/s/en/item/786739>.

Vargas, Á. (2019, septiembre 1). La Jornada: La Escuelita Emiliano Zapata, gran proyecto cultural del Pedregal de Santo Domingo. *La Jornada*. <https://www.jornada.com.mx/2019/09/01/cultura/a02n1cul>.

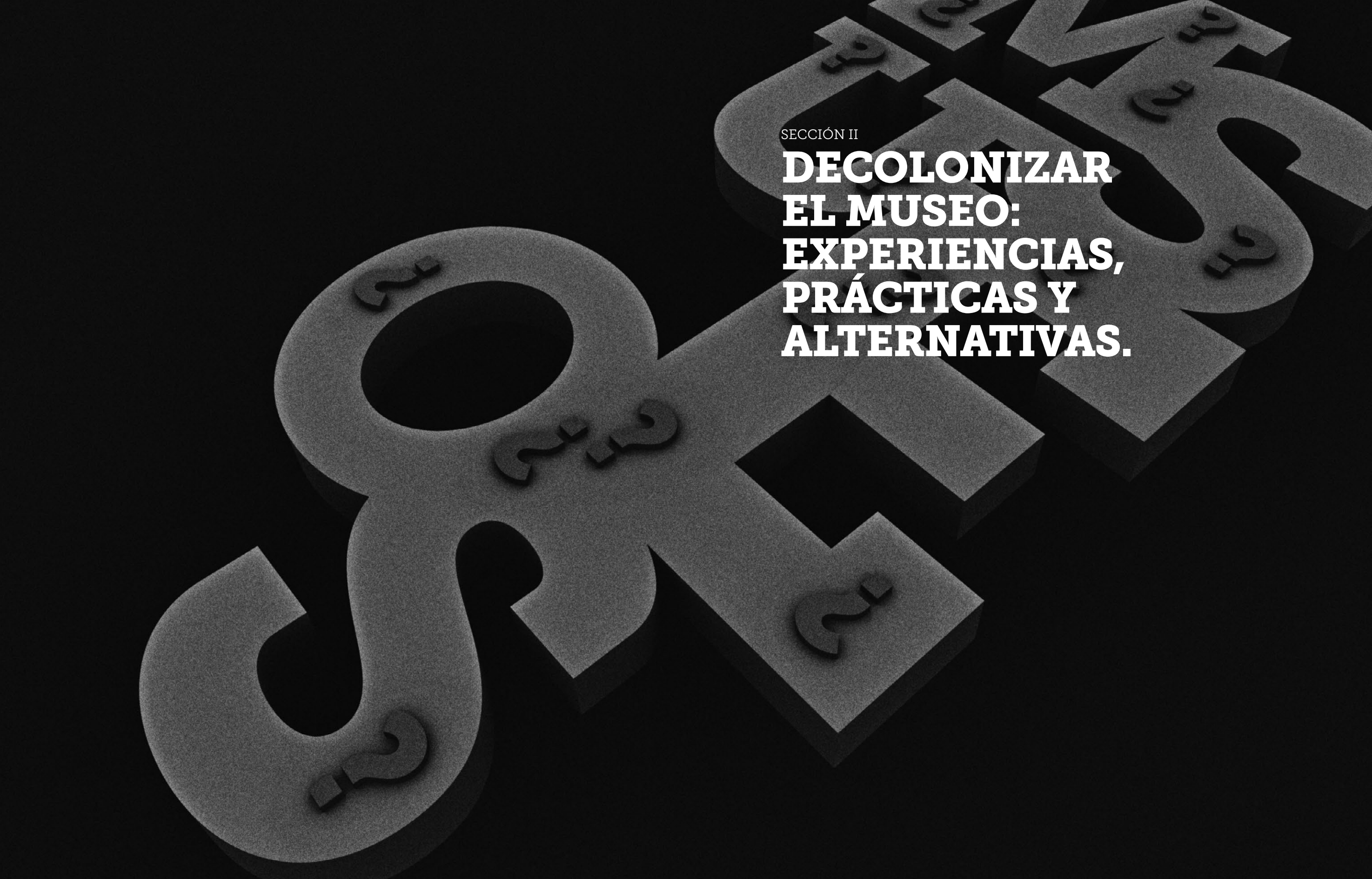
Vázquez, P. R., & Trueblood, B. (1989). *Ramírez Vázquez en la arquitectura*. Editorial Diana.

Vela Campos, M., & Vela Campos, M. de los Á. (2015). *Charlas con la Museografía, memoria museológica y museográfica de Mario Vázquez Ruvalcaba*. Rubmont ediciones.

What Makes “The best museum in the world”? (1967, febrero). *Progressive Architecture, February 1967*, 98–105.

Yúdice, G., & Miller, T. (2004). *Política cultural*. Gedisa.

Zermeño Padilla, G. (2008). Del mestizo al mestizaje: Arqueología de un concepto. *Memoria y Sociedad*, 12(24), Article 24.



SECCIÓN II

**DECOLONIZAR
EL MUSEO:
EXPERIENCIAS,
PRÁCTICAS Y
ALTERNATIVAS.**

DECOLONIZANDO LAS COLECCIONES, REIMAGINANDO EL FUTURO: EL MUSEF COMO PUENTE ENTRE PASADO Y PRESENTE

Vanessa Calvimontes Díaz⁰¹

Elvira Espejo Ayca⁰²

Milton Eyzaguirre Morales⁰³

INTRODUCCIÓN

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) se ha consolidado como un referente ineludible en la representación y valoración de la diversidad cultural boliviana. En un país pluricultural como Bolivia, con 36 lenguas originarias y 119 pueblos indígenas (INE, 2012), el MUSEF ha asumido un papel protagónico en la construcción de una narrativa más justa e inclusiva sobre su pasado y presente. Bajo la dirección de Elvira Espejo, una artista e investigadora indígena, el museo ha experimentado una profunda transformación en los últimos diez años, adoptando un enfoque decolonial que cuestiona los paradigmas tradicionales de la museología y busca visibilizar las voces y perspectivas de las comunidades indígenas. Esta nueva mirada ha permitido al MUSEF trascender su función tradicional de custodia y exhibición de objetos, convirtiéndolo en un espacio dinámico de diálogo intercultural donde se construyen narrativas conjuntas y se fomenta la participación activa de las comunidades.

Este estudio analiza la transformación del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) a partir de una reflexión crítica sobre su propósito, su alcance y su rol en la sociedad boliviana. La reorientación de la institución fue guiada por preguntas fundamentales acerca de su función y su dirección: ¿Cómo, para qué y para quién debería repensarse y transformarse este museo? Estas interrogantes propiciaron un cambio paradigmático, que permitió al museo transitar de su tradicional papel como simple depositario de objetos

[01] Investigadora adscrita del MUSEF. Doctoranda de Ciencias Sociales en la Universidad de Salamanca. vane.calvimontes@gmail.com.

[02] Directora del Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF). Artista, tejedora y narradora indígena. elviraespejoayca@gmail.com.

[03] Jefe de la unidad de Extensión del MUSEF. Comunicador, antropólogo y doctorando en Estudios Transdisciplinarios por la Universidad Mayor de San Andrés (UMSA). miltoneyzaguirremorales@gmail.com.

hacia un espacio dinámico de diálogo intercultural y construcción colectiva de sentidos y conocimientos. Mediante un análisis detallado de su historia institucional, la evolución de sus exposiciones y la experiencia del proyecto MUSEF Portátil, este trabajo indaga cómo el museo ha redefinido su papel en el contexto social y cultural de Bolivia. Las conclusiones de este estudio se centrarán tanto en los avances logrados como en los retos persistentes que enfrenta el MUSEF en su búsqueda por consolidarse como una institución más inclusiva y relevante en el panorama museístico contemporáneo.

EL MUSEF: UN REFLEJO DE LA DIVERSIDAD CULTURAL BOLIVIANA

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), ubicado en la ciudad de La Paz, Bolivia, es una institución cultural de gran relevancia dedicada a la investigación, conservación y difusión del patrimonio material e inmaterial de los pueblos indígenas de Bolivia. Sus raíces se remontan al Departamento Científico de Etnografía, fundado en 1925 por el presidente Bautista Saavedra con motivo del Primer Centenario de la República. A lo largo de su historia, el museo ha experimentado diversas transformaciones institucionales que han consolidado su posición como un referente nacional e internacional en las ciencias antropológicas, destacándose por su valioso acervo y su compromiso con la preservación de la diversidad cultural del país. En 1961, el Museo Nacional se dividió en dos entidades, marcando un hito en el desarrollo institucional del patrimonio boliviano. Por un lado, se creó el Museo Nacional de Arqueología (MUNARQ), que asumió la responsabilidad exclusiva de las colecciones arqueológicas, mientras que las colecciones etnográficas fueron transferidas al Museo Nacional de Arte Popular, fundado ese mismo año bajo la iniciativa de Julia Elena Fortún. En 1962, el museo se instaló en su ubicación actual, marcando un paso crucial en su consolidación como institución cultural.

Esta división reflejaba las dinámicas del discurso nacionalista en torno a la representación del patrimonio: los arqueólogos nacionalistas, que habían centrado su labor en el Departamento de Arqueología, Etnografía y Folklore hasta 1975, contribuyeron al establecimiento del Instituto Nacional de Arqueología (INAR), que quedó bajo el Instituto Boliviano de Cultura (IBC). Esta reorganización institucional no solo fortaleció el campo arqueológico, sino que también marcó el inicio de una mayor especialización en las ciencias del patrimonio cultural.

En 1970, bajo la tutela del Banco Central de Bolivia, el Museo Nacional de Arte Popular pasó a llamarse Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF), adoptando oficialmente este nombre en 1974. Desde entonces, el museo se ha dedicado a representar al “otro” indígena y popular, en un esfuerzo por visibilizar las culturas vivas de Bolivia, aunque enfrentando tensiones ideológicas con el discurso nacionalista que exaltaba a los indígenas del pasado como fundadores de la identidad nacional. Según Villanueva, esta separación



nacionalista presentó por un lado a los indígenas del pasado, exaltados como origen nacional, y por otro a los indígenas del presente, quienes eran desdibujados frente a las narrativas de modernidad. Entre ambos se abrió un abismo temporal, donde la colonia y la república quedaron relegadas al discurso de las “bellas artes” (Villanueva 2019, 205-207). En 1995, el MUSEF pasó a formar parte de la Fundación Cultural del Banco Central de Bolivia (FCBCB)⁰⁴, consolidándose como un espacio clave para el análisis crítico y la difusión de la diversidad cultural boliviana.

El MUSEF desempeña un papel crucial en la construcción de la identidad boliviana. Al albergar una vasta colección que refleja la

[Img. 01] Portada del MUSEF.
(Foto: V. Calvimontes).

[04] La FC-BCB es una institución creada con el objetivo de preservar, promover y difundir el patrimonio cultural boliviano, se encuentra bajo la tuición del Banco Central de Bolivia. A través de los años, ha asumido la tutela y administración de diversos repositorios nacionales de gran importancia histórica y cultural en varios departamentos de Bolivia.

rica diversidad cultural del país, el MUSEF se convierte en una ventana al pasado y presente de los pueblos indígenas. A través de exposiciones cuidadosamente curadas y programas educativos innovadores, el museo fomenta el respeto y la valoración de las diferentes culturas que coexisten en el territorio boliviano. Además de preservar el patrimonio material, como textiles, cerámicas y objetos rituales, el MUSEF también se encarga de salvaguardar el patrimonio inmaterial, transmitiendo conocimientos ancestrales y promoviendo prácticas culturales tradicionales. De esta manera, contribuye a fortalecer el sentido de pertenencia y a construir una narrativa nacional más inclusiva y equitativa.

En los últimos años, el MUSEF ha asumido un rol protagónico en los procesos de decolonización y deconstrucción de las narrativas hegemónicas en el ámbito museístico. Al revisar críticamente sus colecciones y exposiciones, el museo busca visibilizar las voces de los pueblos indígenas que han sido históricamente marginados. A través de este enfoque, el MUSEF no solo presenta objetos, sino que también cuenta historias, desafiando las interpretaciones tradicionales y ofreciendo nuevas perspectivas sobre el pasado. De esta forma, el museo se convierte en un espacio de diálogo y reflexión, donde se cuestionan los discursos dominantes y se construyen narrativas más justas y representativas de todas las voces.

La sede del museo se encuentra en el ex palacio de los Marqueses de Villaverde, un emblemático edificio colonial construido en 1730. Ubicado en el corazón del centro histórico de La Paz, este inmueble destaca por su arquitectura civil, caracterizada por patios con arquerías de piedra y un imponente arco triunfal. Reconocido por su valor histórico y arquitectónico, fue declarado Monumento Nacional en 1930. Adquirido por el Estado boliviano en 1948, el palacio fue destinado a albergar diversas instituciones culturales. En 1962, se habilitó para el Museo de Arte Popular y Artesanía, precursor del actual MUSEF. Con el paso de los años, y en respuesta a las crecientes demandas de investigación y exhibición, el museo amplió sus instalaciones a finales del siglo XX. Entre 1998 y 1999, se incorporaron edificios adyacentes, como la casa Guidi y el inmueble del Fondo Complementario Petrolero.

Posteriormente, en 2004, se inauguró una ampliación contemporánea que permitió expandir los espacios expositivos y administrativos significativamente. Además, en ese mismo año, se abrió una subsede en la ciudad de Sucre, lo que consolidó la presencia del MUSEF a nivel nacional. Sin embargo, la gran cantidad de bienes culturales que alberga el MUSEF ha superado la capacidad de sus instalaciones, haciendo evidente la necesidad de espacios más amplios. Actualmente, solo entre el 10% y 20% de la colección se exhibe al público, mientras que el resto permanece en bodegas. Ante este panorama, la directora Elvira Espejo ha planteado la ambiciosa meta de expandir el museo a nivel nacional, con el objetivo de integrar y poner en valor el patrimonio cultural de todos los departamentos de Bolivia. Esta expansión no solo permitiría exhibir una mayor parte de la colección, sino también fortalecer la presencia del MUSEF en todo el país y fomentar el diálogo intercultural.

Las colecciones del MUSEF constituyen un invaluable tesoro que refleja la rica diversidad cultural de Bolivia. Custodiando una amplia gama de objetos, desde textiles prehispánicos

hasta documentos históricos, el MUSEF ofrece una ventana al pasado y al presente de las sociedades indígenas y mestizas del país. Estas colecciones no solo son un testimonio material de la historia, sino también una fuente inagotable de conocimiento para investigadores, estudiantes y el público en general. La bodega de bienes orgánicos del MUSEF alberga una impresionante colección de objetos elaborados a partir de materiales naturales. Desde textiles tejidos con fibras vegetales y animales hasta instrumentos musicales de madera, esta colección revela la íntima relación que los pueblos indígenas mantenían con su entorno natural. Las indumentarias tradicionales, las máscaras festivas y los objetos rituales presentes en esta bodega ofrecen una visión profunda de las cosmovisiones y prácticas culturales de las diferentes regiones de Bolivia.

La colección de bienes culturales inorgánicos del MUSEF es un testimonio de la destreza técnica y la creatividad de los antiguos pueblos bolivianos. Elaborados a partir de una amplia variedad de materiales como arcilla, piedra, metal y minerales, estos objetos abarcan desde pequeñas herramientas hasta grandes esculturas. La cerámica, la metalurgia y la lítica son algunas de las técnicas más representativas presentes en esta colección. Los objetos cerámicos, por ejemplo, ofrecen información valiosa sobre la dieta, las creencias religiosas y las prácticas sociales de las antiguas culturas. Por su parte, los objetos metálicos, como las joyas y las herramientas, revelan el alto nivel de desarrollo tecnológico alcanzado por algunas civilizaciones prehispánicas.

La bodega de bienes culturales misceláneos del MUSEF alberga una heterogénea colección de objetos que desafían una clasificación sencilla. Estos objetos, elaborados a partir de una combinación de materiales orgánicos e inorgánicos, a menudo reflejan el sincretismo cultural característico de Bolivia. Las alasitas, los ekekos y las representaciones de bailes tradicionales son algunos ejemplos de objetos que combinan elementos prehispánicos y coloniales. Estas creaciones artísticas son una expresión de la identidad cultural boliviana y reflejan las transformaciones sociales y económicas experimentadas por el país a lo largo de su historia.

El sistema bibliográfico del MUSEF constituye un recurso invaluable para la investigación sobre los pueblos y culturas de Bolivia. Con más de 79.000 bienes bibliográficos, esta colección abarca una amplia gama de temáticas relacionadas con la antropología, la historia, la economía y la política de la región. Organizado en una biblioteca, hemeroteca, centro de documentación etnológico, mapoteca y una colección de tesis, este sistema ofrece una visión integral de la diversidad cultural y social de Bolivia.

El sistema de archivo establece un repositorio invaluable de documentos audiovisuales y textuales que documentan la historia social y cultural de Bolivia. Con más de 183.000 bienes documentales, este sistema ofrece una ventana a las voces, las imágenes y los sonidos de las comunidades indígenas y las organizaciones sociales del país. Organizado en archivos especializados como el oral sonoro, imágenes en movimiento, imágenes fijas, textual, microfilm y afiches, el sistema de archivo del MUSEF abarca una amplia gama de

formatos y temáticas. La videoteca del MUSEF es un tesoro audiovisual que documenta la rica diversidad cultural de Bolivia y permiten conocer de cerca las tradiciones, costumbres y expresiones artísticas de los pueblos bolivianos, facilitando la investigación y la difusión del patrimonio cultural. Además, estos documentos son una fuente inestimable para la producción de materiales educativos y la promoción de la cultura boliviana.

**DE LAS VITRINAS A LA EXPERIENCIA:
UNA TRANSFORMACIÓN CONSTANTE**

El MUSEF, concebido históricamente como un espacio que visibiliza y estudia a los pueblos indígenas, ha experimentado una profunda transformación. Esta institución, que inicialmente se centraba en la exhibición de objetos en vitrinas, ha replanteado radicalmente su enfoque expositivo. Interrogándose sobre el cómo, el por qué y el para quién de sus exposiciones, el MUSEF ha iniciado un proceso de decolonización que busca superar la visión unilateral y centrada en el museo propia de la herencia colonial. Como señala Villanueva (2020), los museos han sido tradicionalmente espacios de poder donde se construyen y transmiten representaciones sociales de manera unidireccional, perpetuando una visión eurocéntrica y hegemónica.

Siguiendo a Shepherd (2016), el colonialismo implica una conquista no solo del espacio y el tiempo, sino también de la subjetividad, separando la experiencia y cosmovisión del “otro” sujeto local. En este contexto, el MUSEF se ha propuesto construir un espacio más inclusivo y representativo de la diversidad cultural boliviana, donde las voces de los pueblos indígenas puedan ser escuchadas y valoradas. Este proceso de transformación implica una revisión crítica de las prácticas museográficas tradicionales, la promoción de diálogos interculturales y la co-creación de exposiciones con las comunidades indígenas. Al hacerlo, el MUSEF no solo busca decolonizar sus propias prácticas, sino también desafiar las representaciones estereotipadas y simplificadas de los pueblos indígenas que han predominado en los museos durante siglos.

Desde 2013, el MUSEF ha experimentado una profunda transformación al adoptar la Cadena Operativa como marco teórico. Este cambio hacia una narrativa que resalta los procesos y no solo los productos es parte del concepto de la *chaîne opératoire* (Lemonnier, 1980), que ofrece una entrada al análisis de las cosmovisiones y las representaciones sociales subyacentes en los objetos. Este enfoque, que se centra en los procesos de creación y uso de los objetos, ha permitido al museo superar la visión tradicional de los objetos como entidades aisladas y estáticas. Al integrar colecciones arqueológicas, coloniales, republicanas y contemporáneas, el MUSEF cuenta historias que van más allá de los objetos en sí mismos, explorando los contextos sociales y culturales que los han producido (Villanueva, 2020). Esta perspectiva novedosa, que reconoce la diversidad espacial y temporal de las prácticas

culturales (Bourdieu 1980; Hodder 1985), se aleja de las categorías fijas y esencialistas de “cultura”. Además, al adoptar un enfoque simétrico (Latour, 2008), el museo busca superar el antropocentrismo y reconocer la agencia de los objetos y las múltiples relaciones que establecen con el mundo (Ingold, 2013).

Sin embargo, el giro hacia una museografía más participativa y decolonial no está exento de tensiones. Villanueva (2021) señala que, aunque la *chaîne opératoire* incluye y reivindica los saberes locales, estos continúan estando enmarcados dentro de una narrativa planteada por los curadores e investigadores del museo. En respuesta a esta crítica, el MUSEF ha iniciado un proceso de co-curaduría, donde las exposiciones se desarrollan en colaboración con las comunidades locales, lo que permite una aproximación más auténtica y menos unidireccional a las narrativas del pasado (Villanueva, 2020). Este enfoque busca dejar atrás la mirada colonial que presenta a los pueblos indígenas como simples sujetos de estudio y, en su lugar, ofrecer una perspectiva que provenga directamente de las comunidades, permitiendo que sus voces sean las que definan su propia historia (Villanueva, 2021).

La Cadena Operativa, al centrarse en los procesos de creación y uso de los objetos, nos revela la agencia de estos últimos. Los objetos, lejos de ser meros productos pasivos, son el resultado de una compleja interacción entre humanos y materiales, cargados de significados culturales y sociales. Este enfoque, adoptado por el MUSEF, se evidencia en el ciclo de exposiciones “La rebelión de los objetos”⁰⁵, donde los objetos cobran voz y nos cuentan historias de resistencia y resiliencia. Al explorar la secuencia de acciones involucradas en su creación (Stark, 1998), los detalles de sus componentes (Dobres, 2000), y los gestos técnicos implicados (Leroi-Gourham, 1964), el museo nos invita a reconocer la sensibilidad y el conocimiento ancestral que se materializan en cada objeto (Arano y Espejo, 2022). Esta perspectiva desafía los enfoques tradicionales que ven a los objetos como simples productos de una evolución lineal, y en su lugar, nos invita a comprenderlos como parte de sistemas dinámicos y en constante transformación (Lemonnier, 1980). En lugar de presentar los objetos como meros productos de una evolución histórica, el MUSEF los convierte en portavoces de las comunidades que los crearon. Al establecer un diálogo profundo con estas comunidades (Villanueva, 2024), el museo resalta los conocimientos ancestrales y las tradiciones artesanales que aún perduran. Al hacerlo, el museo visibiliza estas prácticas culturales y los valores inherentes a ellas y desafía las narrativas eurocéntricas que han dominado tradicionalmente los museos. La adopción de la cadena operatoria ha sido un punto crucial en la transformación del MUSEF, ya que permite integrar saberes locales en el análisis de los objetos sin perder de vista el contexto de sus procesos de fabricación.

[05] El ciclo de exposiciones “La Rebelión de los objetos” se realizó desde 2013 a 2018. Cada año se presentó una exposición mayor, de un año de duración que ahondó en la cadena operatoria de cada una de las grandes colecciones del MUSEF: textiles, cerámicas, plumas, metales, cestería – maderas y líticos.

Como resultado de estas reflexiones, el MUSEF realizó la renovación de más del 90% de sus salas, del 2013 al 2018. La etapa denominada “La rebelión de los objetos” buscó reivindicar los conocimientos de quienes produjeron los objetos del museo (Villanueva, 2024) y realizó las exposiciones mayores en torno a las grandes colecciones del museo (cerámicas, textiles, metales, etc.) denominadas: *Tejiendo la vida* (2013), *Moldeando la vida* (2014), *El poder de las plumas* (2015), *Alianzas de metal* (2016), *Fibras vivas* (2017), *Almas de la piedra* (2018). Existieron también algunas exposiciones menores en torno a otras colecciones más pequeñas como: *Muñecas. Personajes del tiempo* (2014), *Máscaras. Los diversos rostros del alma* (2014), *Vistiendo la cabeza. Gorros, tiempo e identidades* (2014), *Prendedores, topos y mujeres* (2015), *Realidades solapadas. La transformación de la pollera en 115 años de fotografía paceña* (2015), *Retablos y piedras santos. La materialidad de las wak'as* (2015), *La chuwa del cielo. Los animales celestiales y el ciclo anual altiplánico desde la biografía social de un objeto* (2016), *Damián Ayma Zepita. El fotógrafo itinerante* (2017), *Alasitas. Donde crecen las illas* (2017) y *Bordados. Las qillqas del cuerpo y del alma* (2018), *Estéticas. Piel, objetos y cuerpos* (2019).



[Img. 02] Exposición “El poder de las plumas”. Foto: V. Calvimontes.

Sin embargo, como señala Villanueva (2021), este enfoque también plantea el desafío de no reducir esos saberes a una narrativa institucional que podría diluir su autenticidad. En respuesta a esta limitación, el MUSEF ha avanzado hacia un modelo de co-curaduría, donde se involucra a las comunidades locales directamente en la creación de las exposiciones. De este modo, el museo no solo relativiza su posición autoral, sino que también permite una mayor profundización en las investigaciones, acercándose más a las realidades vividas de las comunidades. Como sugiere Villanueva (2021), al construir exposiciones desde la otredad y no sobre ella, el museo promueve una práctica de escucha activa, aprendiendo de las voces locales en lugar de imponerles una visión académica externa. Este enfoque participativo no solo enriquece las exposiciones, sino que también genera un conocimiento compartido, en el que las comunidades se convierten en coprotagonistas de la narración. Estos procesos de co-curadurías dieron como resultado dos exposiciones *Pariti Mark'atpacha* (desde Pariti) *El ayer y hoy de una isla* (2017) y *Escuchar al viento y la piedra* (2019).

Las co-curadurías han transformado radicalmente el modo en que se conciben y producen las exposiciones. Con las co-autorías, se ha generado un cambio paradigmático que otorga a todos los participantes un lugar de voz y protagonismo. Tal como señala Espejo (2023), esta práctica democratiza el conocimiento y desafía las jerarquías tradicionales en el campo cultural. Al invitar a investigadores, artistas, artesanos y miembros de las comunidades a colaborar en pie de igualdad en la creación de exposiciones y sus correspondientes catálogos, se enriquecen significativamente las narrativas y se ofrecen perspectivas más plurales y auténticas. Esta nueva forma de trabajar no solo valoriza el conocimiento experto, sino también las experiencias y saberes locales, generando exposiciones más relevantes y conectadas con las comunidades a las que se dirigen. Con esta perspectiva se inicia la nueva etapa en la que actualmente se encuentra el MUSEF denominada “Expresiones” que hasta el momento ha estrenado las siguientes exposiciones y catálogos mayores: *Vistiendo Memorias. Miradas sobre la indumentaria desde el MUSEF* (2019), *Expresiones, Lenguajes y Poéticas* (2021), *Uyway-Uywaña. Crianza mutua para la vida* (2022), *Samanan Qamasap Ist'añani. Sonoridades y espacios musicales* (2023) y *Mama Yakux Kawsan. La vida del agua, unu, yaku, uma, +* (2024).

Este giro hacia una experiencia más inclusiva y participativa se conecta con la visión decolonial que guía el trabajo del MUSEF. En lugar de seguir el modelo tradicional que ve a los objetos como simples representaciones estáticas, el museo propone una mirada simétrica que, como plantea Latour (2008), deshace las jerarquías entre seres humanos y no humanos. Esta perspectiva, fundamental en las cosmovisiones de muchas comunidades indígenas, ve a los objetos no como cosas inanimadas, sino como seres que participan activamente en la trama social. Como afirman Viveiros de Castro (2004) y Descola (2005), los objetos son seres actantes, que influyen y son influenciados por su entorno, desafiando la separación entre lo humano y lo no humano. Al integrar esta mirada en su propuesta museográfica, el MUSEF no solo critica el antropocentrismo dominante en los museos

tradicionales, sino que también reconoce la agencia de otros seres – como plantas, animales y elementos geográficos – que contribuyen al conocimiento y la historia, ampliando así el horizonte de lo que se entiende por patrimonio cultural.

Finalmente, este enfoque transformador, busca que el visitante viva una experiencia profunda y enriquecedora. Como apuntan Jofré (2008) y Castro-Gómez (2003), el objetivo no es solo visibilizar a los pueblos indígenas y sus culturas desde una perspectiva decolonial, sino integrarlas de manera activa en la narrativa del museo, permitiendo que sus saberes y visiones del mundo sean parte de la estructura misma del espacio museográfico. Así, el MUSEF demuestra que es posible crear museografías contrahegemónicas que no dependen exclusivamente de los objetos, sino que son capaces de tejer relatos más complejos y matizados que reflejan la pluralidad cultural de Bolivia. Tal como lo resalta Arano (2023), este giro hacia una museografía inclusiva y decolonial tiene el potencial de reconfigurar el museo como un espacio más abierto y democrático, que reconoce la multiplicidad de voces y relatos que componen la historia del país.

EL MUSEF COMO PROMOTOR DE LA EDUCACIÓN NO FORMAL EN BOLIVIA.

Como espacio de educación no formal, el Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ha desempeñado un papel fundamental en la promoción de la diversidad cultural y la inclusión social. Siguiendo los postulados de Pastor (2004), el MUSEF ha diseñado experiencias educativas que responden a las necesidades y expectativas de diversos públicos, fomentando el diálogo intercultural y la construcción de conocimientos compartidos.

El MUSEF se ha consolidado como un espacio de educación no formal que fomenta el desarrollo de ciudadanos críticos y reflexivos. Al igual que lo plantean Lebrún (2018), Reynoso (2013) y García (2013), el museo ofrece un entorno propicio para la construcción de conocimientos significativos y la participación activa en la vida cultural. Los programas educativos del MUSEF, caracterizados por su enfoque en el aprendizaje experiencial y la reflexión crítica, no se limitan a la transmisión de contenidos académicos, sino que promueven un aprendizaje que involucra la discusión, la conexión con las realidades sociales y culturales del país y la formación de una ciudadanía activa. Al situarse fuera del marco del sistema educativo formal, el MUSEF ofrece una educación flexible y accesible, que se adapta a las necesidades e intereses de diversos públicos, desde niños hasta adultos, y que fomenta la participación voluntaria y libre.

El MUSEF se destaca por su enfoque en la co-creación y el diálogo intercultural, estableciendo un vínculo estrecho con las comunidades indígenas de Bolivia. Esta práctica, que va más allá de la simple transmisión de conocimientos, posiciona al museo como un espacio de construcción conjunta de saberes. Al involucrar activamente a las comunidades en la

creación de exposiciones, la selección de objetos y el diseño de programas educativos, el MUSEF no solo reconoce la importancia de los saberes locales, sino que les otorga un protagonismo central en la narrativa institucional. Esta aproximación participativa, alineada con las propuestas de García (2013), convierte al visitante en un agente activo de su propio aprendizaje, fomentando la construcción de conocimientos compartidos y el fortalecimiento de las identidades culturales.

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ha experimentado una transformación significativa en su rol, pasando de ser un simple repositorio de objetos a convertirse en un espacio educativo no formal, que busca ampliar su impacto y hacer más accesible su oferta cultural a diferentes públicos. En consonancia con la definición de educación no formal de Reynoso (2013), que refiere a actividades educativas sistemáticas fuera del sistema educativo formal, el MUSEF ha implementado una serie de proyectos y recursos dirigidos a públicos diversos, que responden a necesidades formativas emergentes y promueven el aprendizaje a lo largo de toda la vida, fuera del ámbito estrictamente escolarizado.

Una de las principales estrategias del MUSEF ha sido la democratización del acceso a sus colecciones y exposiciones. Históricamente, los museos nacionales han estado orientados hacia un público urbano y turístico, y las barreras económicas y logísticas dificultaban el acceso de grandes sectores de la población, particularmente aquellos situados en áreas rurales o alejadas de la capital. En respuesta a esta exclusión, el MUSEF ha desarrollado una serie de iniciativas que amplían su alcance y logran acercar el museo a públicos más diversos.

El MUSEF ha desarrollado una amplia gama de recursos pedagógicos y académicos. En los últimos años, el museo ha producido catálogos de sus exposiciones mayores, con más de 500 páginas de contenido, y de exposiciones menores, en los que se recogen investigaciones profundas en torno a los temas musealizados. Estas publicaciones, que son accesibles tanto en formato digital como impreso, han incorporado un enfoque de coautoría, valorando a las comunidades y personas involucradas en las exposiciones no solo como informantes, sino como autores de los artículos de investigación. Este enfoque fomenta una relación más participativa y activa con las comunidades y el público en general.

El MUSEF también ha producido material específico para públicos infantiles y juveniles, con iniciativas como la línea “MUSEF te cuenta”, que se basa en cuentos relacionados con piezas del museo, como textiles, cerámica y metales. Otras iniciativas incluyen “MUSEF en viñetas”, que rescata mitos e historias sobre las colecciones del museo, y la más reciente “Coloreando la vida”, una serie de libros para niños en los que pueden colorear piezas emblemáticas de las exposiciones del MUSEF. Estas propuestas educativas no solo buscan acercar el patrimonio cultural a los más jóvenes, sino también fomentar la creatividad y el sentido de pertenencia hacia las tradiciones culturales del país.

Desde 2021, en el marco de la pandemia de COVID-19, el MUSEF ha implementado recursos digitales innovadores, como recorridos virtuales 360° y la digitalización de colecciones en 3D, lo que ha permitido a las personas interactuar con las colecciones del museo

sin necesidad de desplazarse físicamente a la institución (Arano, 2022). Estos proyectos han tenido una gran acogida, con más de 7000 visitas al MUSEF 360° y más de 4000 visualizaciones de las piezas digitalizadas. Esta experiencia demuestra el impacto de las tecnologías digitales como una herramienta para la extensión del acceso al patrimonio cultural y como una vía para fomentar el aprendizaje fuera del espacio físico del museo.

Otra de las iniciativas destacadas del museo es su revista digital de investigación, Thakhi MUSEF, que recoge investigaciones de diversas áreas de las ciencias sociales. Este material es de acceso libre y gratuito a través de la página web del museo, lo que facilita el acceso a información académica y especializada para una audiencia más amplia. Estas publicaciones reflejan el compromiso del MUSEF con la divulgación del conocimiento, convirtiéndose en un espacio de reflexión y construcción de saberes sobre la diversidad cultural de Bolivia.

A través de todas estas acciones, el MUSEF ha logrado convertirse en un referente de educación no formal en el país, proporcionando un espacio dinámico para el aprendizaje, la reflexión y el intercambio cultural. La institución ha logrado, de esta manera, superar las barreras tradicionales del museo como un espacio exclusivo y cerrado, y ha trabajado activamente para convertirse en un centro de aprendizaje abierto, accesible y participativo.

MUSEF PORTÁTIL: SEMBRANDO Y COSECHANDO CULTURA MÁS ALLÁ DE LOS MUROS

El MUSEF Portátil, también conocido como “MUSEF, más cerca de ti”, es una de las iniciativas que más desafía los modelos clásicos de los museos al romper los muros físicos, simbólicos y conceptuales que tradicionalmente separaban estas instituciones de las comunidades más alejadas. Con su enfoque itinerante, esta propuesta redefine el papel del museo como un espacio abierto, inclusivo y dinámico, llevando el patrimonio cultural a territorios donde antes era inaccesible. A continuación, este texto analiza el MUSEF Portátil desde tres preguntas fundamentales: ¿para qué?, ¿para quién? y ¿cómo?, explorando cómo este proyecto se construye como una experiencia cultural transformadora que democratiza el acceso al conocimiento, valora las identidades locales y fomenta el diálogo intercultural en todo el territorio boliviano.

EL MUSEF PORTÁTIL: ¿PARA QUÉ?

El MUSEF Portátil, bajo el lema “MUSEF, más cerca de ti”, es una de las iniciativas más destacadas en el proceso de democratización del acceso al patrimonio cultural en Bolivia. Este proyecto tiene como objetivo fundamental acercar el museo a las comunidades más

alejadas del país, superando las barreras económicas y geográficas que históricamente han restringido el acceso a los museos nacionales. Estas limitaciones han afectado especialmente a las poblaciones rurales, que muchas veces no pueden trasladarse hasta las grandes ciudades para disfrutar de las exposiciones y los recursos educativos que ofrecen los museos.

La misión del MUSEF Portátil no se limita a la simple distribución de conocimiento; busca, además, fomentar un diálogo que parta del reconocimiento de la diversidad cultural y promueva la interacción equitativa entre las comunidades. Este enfoque permite que las comunidades reafirmen sus identidades, tradiciones y saberes, promoviendo un proceso de construcción identitaria. Asimismo, el proyecto contribuye a la revitalización cultural de los pueblos originarios, al facilitar la recuperación y puesta en valor de los conocimientos científicos y tecnológicos ancestrales que forman parte intrínseca de sus herencias, memorias e historias locales. En esta línea, el MUSEF Portátil se consolida como un motor de cambio cultural, educativo y social, transformando las dinámicas tradicionales entre los museos y las comunidades.

Este enfoque es coherente con los principios de las museografías decoloniales, que cuestionan las jerarquías tradicionales entre el museo como institución centralizada y las comunidades como receptoras pasivas. En cambio, el MUSEF Portátil adopta un modelo inclusivo y participativo que busca generar espacios de co-creación y aprendizaje compartido, en los cuales las voces locales son escuchadas y valoradas.

EL MUSEF PORTÁTIL: ¿PARA QUIÉN?

El programa “MUSEF, más cerca de ti”, lanzado en 2014, está diseñado para llegar a las poblaciones más distantes de Bolivia. Muchas comunidades están ubicadas a 10, 20 o incluso 30 horas de viaje desde La Paz, lo que imposibilita su acceso directo a los museos debido a las dificultades de transporte y la falta de infraestructura. Estas comunidades, muchas veces olvidadas por las dinámicas culturales centralizadas, se benefician del acceso directo al patrimonio cultural sin necesidad de desplazarse hasta las grandes ciudades. (HispanTV, entrevista a Espejo, 2016).

El público objetivo del MUSEF Portátil incluye no solo a comunidades rurales, sino también a estudiantes de colegios, universidades, institutos y cuarteles, así como a la población en general. Esta diversidad de audiencias refleja la intención inclusiva del proyecto, que busca atender tanto a quienes tienen interés académico como a quienes buscan una experiencia cultural enriquecedora. Además, las actividades interactivas, como rompecabezas basados en las exposiciones, sesiones de dibujo para niños, y proyecciones audiovisuales, aseguran que los contenidos sean accesibles y atractivos para públicos de todas las edades. De esta manera, el proyecto no solo difunde conocimiento, sino que también enriquece la experiencia cultural y fomenta la participación activa de las comunidades.

EL MUSEF PORTÁTIL: ¿CÓMO?

El diseño del MUSEF Portátil se basa en un sistema modular que facilita su instalación y adaptación a una amplia variedad de contextos y condiciones. Las exposiciones itinerantes se despliegan en carpas de 4x4 metros autosoportables, que pueden montarse de forma extendida o agrupada, dependiendo del espacio disponible. Este diseño protege tanto a las piezas como a los visitantes de las inclemencias del tiempo, y el montaje ágil y seguro optimiza su instalación en plazas, calles, canchas de fútbol, coliseos y otros espacios abiertos o cerrados.

Las exposiciones están compuestas por réplicas tridimensionales y cuadros fotográficos de piezas representativas del MUSEF, impresos en lona y montados en soportes de aluminio resistentes a los traslados frecuentes. Incluyen sistemas de iluminación, reproducción de videos y audios, y se extienden en un área de al menos 180 metros cuadrados. Cada muestra incluye alrededor de 110 cuadros fotográficos, organizados según un guion museológico riguroso que sintetiza exposiciones mayores presentadas previamente en el museo.

El MUSEF Portátil opera en horarios extendidos, de 7:30 a 22:30, permitiendo atender a públicos diversos y adaptándose a las necesidades de cada comunidad. Además, incorpora actividades interactivas y réplicas 3D de piezas originales, ofreciendo una experiencia tangible que complementa las exhibiciones visuales. Desde su lanzamiento, el MUSEF Portátil ha recorrido 34,367 kilómetros, visitado 80 localidades y superado los 63,000 visitantes, consolidándose como una iniciativa cultural itinerante de gran impacto.

El MUSEF más cerca de ti no solo ha revolucionado la forma de acercar el patrimonio cultural a las comunidades más alejadas, sino que también ha diversificado los recursos pedagógicos y comunicacionales utilizados para transmitir el conocimiento y fomentar el diálogo intercultural. Entre estos recursos destaca la serie “Memorias Animadas” del MUSEF, un proyecto audiovisual que complementa las exposiciones itinerantes al ofrecer una experiencia interactiva, accesible y visualmente atractiva. Estas animaciones no solo enriquecen la propuesta educativa del MUSEF Portátil, sino que también representan un puente innovador entre el pasado y el presente, utilizando narrativas visuales para revitalizar las historias, mitos y saberes tradicionales de Bolivia. En este sentido, las “Memorias Animadas” constituyen un recurso esencial para conectar emocionalmente a los visitantes con el patrimonio, y su inclusión en las exposiciones itinerantes refuerza el compromiso del museo con la creatividad, la inclusión y la construcción de memorias compartidas. A continuación, exploraremos más a fondo el impacto y los detalles de este proyecto animado que continúa ampliando los horizontes del MUSEF.



[Img. 03] MUSEF Portátil, réplicas de piezas en 3D, guiaje constante y proyección de animaciones.



“MEMORIAS ANIMADAS” DEL MUSEF: EXTENDER LOS LÍMITES DEL MUSEO A TRAVÉS DE LA NARRATIVA AUDIOVISUAL

El programa “Memorias Animadas” del MUSEF se presenta como un puente innovador que conecta con el espíritu del MUSEF Portátil, compartiendo con este último la esencia de hacer accesible el conocimiento y la reflexión crítica sobre las culturas locales. Ambas iniciativas convergen en su compromiso de trascender las barreras físicas y simbólicas que históricamente han confinado el saber al espacio delimitado de los museos tradicionales. Si el MUSEF Portátil utiliza la versatilidad de exposiciones itinerantes y materiales didácticos para acercarse a comunidades, la apuesta de “Memorias Animadas” está en la virtualidad y el lenguaje audiovisual, herramientas que permiten comunicar relatos profundamente enraizados en la oralidad indígena a un público diverso y geográficamente disperso.

La pandemia de COVID-19 representó un desafío sin precedentes para los museos en general y para el MUSEF en particular, obligando al cierre temporal de sus instalaciones y limitando el acceso del público a sus colecciones y actividades. Este periodo de crisis, que coincidió con el cierre del Ministerio de Culturas bajo un gobierno transitorio, evidenció la fragilidad del sistema cultural boliviano, pero también destacó la resiliencia y creatividad de instituciones como el MUSEF. La necesidad de reinventarse llevó al equipo del museo a redoblar esfuerzos para mantener vivo el vínculo con su audiencia, especialmente con los sectores más jóvenes, cuyo acceso a la educación presencial también se había visto gravemente afectado.

Fue en este contexto que se consolidó la idea de crear contenidos educativos y culturales en formatos que pudieran superar las limitaciones del confinamiento y las restricciones de movilidad. Así nació “Memorias Animadas”, una serie de producciones audiovisuales que no solo se ajustan a las necesidades de un público infantil y juvenil, sino que también rescatan y reivindican narrativas indígenas, originarias y campesinas. Este proyecto se enmarcó dentro de un enfoque más amplio, en torno al tema de la exposición central del año 2021 que fue dedicado a las expresiones, lenguajes y poéticas de las comunidades locales.

Siguiendo la línea del MUSEF Portátil, que pone énfasis en llevar el museo a donde las comunidades lo necesitan, “Memorias Animadas” se plantea como una forma de extender los alcances del museo mediante un medio universal y accesible: la animación. Este formato, al igual que las exposiciones itinerantes, tiene la capacidad de despertar el interés, estimular la imaginación y, sobre todo, generar empatía hacia los relatos que forman parte del tejido cultural boliviano. Así, ambas iniciativas se complementan en su misión de democratizar el acceso a la cultura y fortalecer el sentido de identidad colectiva, cada una aportando su propia perspectiva y metodología.

“Memorias Animadas” no solo recoge historias ancestrales, sino que también las adapta cuidadosamente para su comprensión en un entorno contemporáneo. Este esfuerzo, que

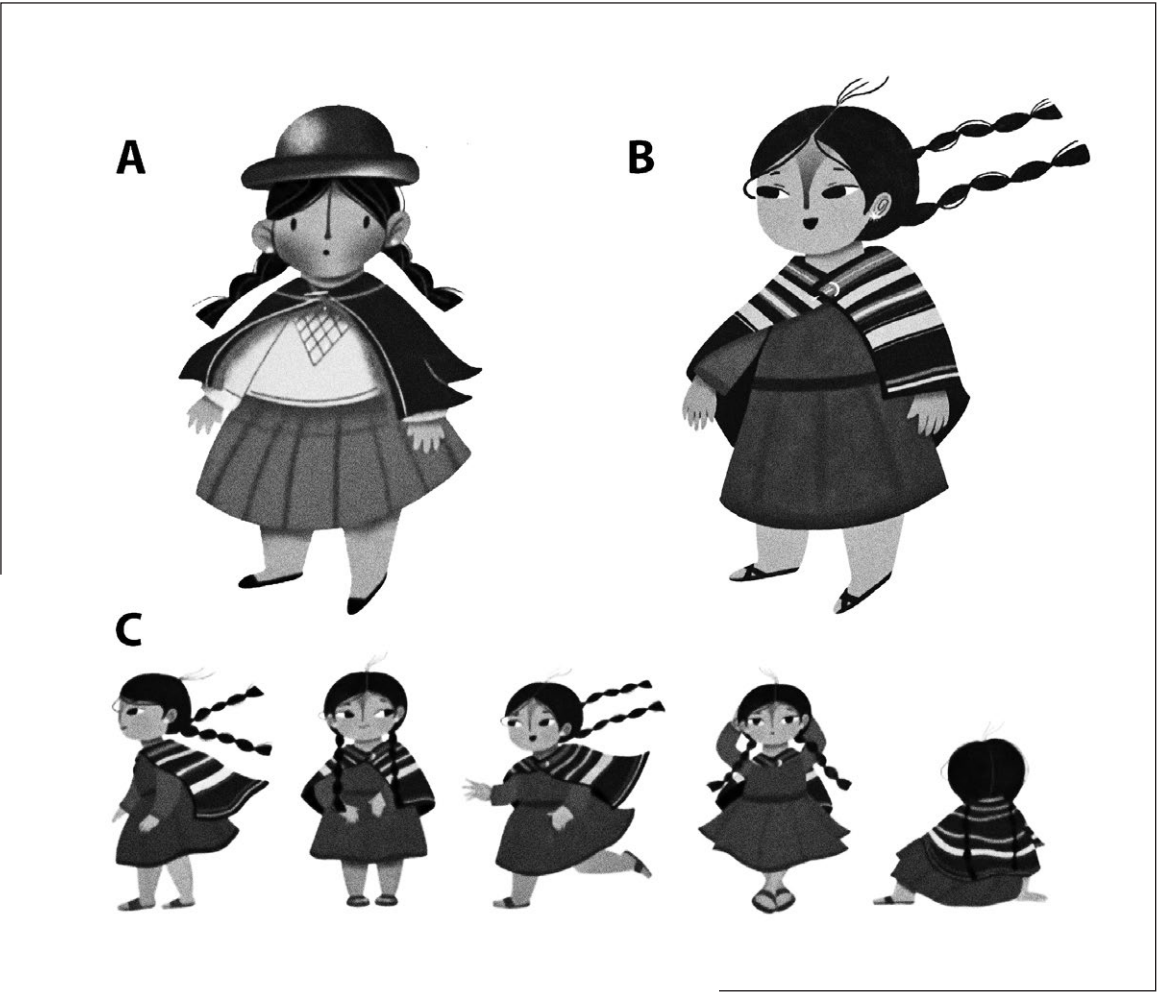
implica un diálogo constante entre el pasado y el presente, refleja la misma filosofía que anima al MUSEF Portátil: una vocación de servicio cultural que no se limita a preservar y mostrar objetos del pasado, sino que busca activamente crear nuevas formas de interacción y aprendizaje. De este modo, el programa de animaciones se alinea con el propósito del MUSEF de romper las barreras que separan a las comunidades de su patrimonio, utilizando herramientas del siglo XXI para revitalizar y recontextualizar saberes que han sobrevivido a lo largo de los siglos.

El proceso de creación de las “Memorias Animadas” del MUSEF no solo implicó una adaptación técnica de los relatos orales, sino una reflexión profunda sobre cómo transmitir los mitos ancestrales de las comunidades originarias en un lenguaje accesible y respetuoso de sus cosmologías y ontologías. La guionización de los textos fue clave en este proceso, pues el equipo se propuso lograr una narración clara y comprensible, tanto para niños como para adultos, sin perder la esencia de las historias. El objetivo era que cada espectador, independientemente de su edad, pudiera captar el significado profundo de los relatos sin que se diluyera la riqueza cultural de los mismos. La adaptación no solo se limitó a la traducción literal de las palabras, sino a una reconfiguración del discurso narrativo para que se alineara con los principios espirituales y filosóficos propios de las culturas que los contaban.

Una vez establecido el texto y el tono adecuado para cada relato, el siguiente paso fue la creación de las animaciones, lo que sumó una capa estética fundamental al proyecto. El MUSEF trabajó de la mano de dos ilustradores a quienes, en un principio, se les permitió explorar sus propias propuestas visuales. Sin embargo, pronto surgió la necesidad de replantear estos diseños, ya que se evidenció la influencia de modelos de representación visual de empresas como Disney. A pesar de que tales representaciones son efectivas para cautivar al público infantil, a menudo caen en la trampa de homogeneizar las identidades y las culturas, lo cual es incompatible con la riqueza de las realidades que el MUSEF buscaba transmitir. En este sentido, el reto fue asegurar que los personajes y paisajes representados en las animaciones estuvieran auténticamente conectados con las culturas de los pueblos originarios. Por ello, el equipo del museo llevó a cabo una exhaustiva revisión bibliográfica y fotográfica, con el fin de encontrar elementos visuales e iconográficos precisos, como la vestimenta, las máscaras o la disposición de las viviendas, para asegurar una representación fiel a las cosmovisiones locales.

El proceso de diseño fue, por lo tanto, un ejercicio de negociación constante entre la creatividad artística y el respeto por la diversidad cultural. Los ilustradores ajustaron sus propuestas a partir de estas investigaciones, garantizando que las imágenes creadas no solo fueran atractivas, sino también profundamente significativas. Este enfoque fue crucial, ya que la animación no solo servía como un medio de entretenimiento, sino como una herramienta educativa que permitía conectar al público con los saberes ancestrales de los pueblos originarios de Bolivia.

Otro desafío importante que enfrentaron fue el uso del color en las animaciones. En línea con la filosofía del MUSEF, se optó por emplear colores naturales, obtenidos de elementos como flores, semillas, e incluso insectos, en lugar de utilizar tonos sintéticos. Esta decisión no solo respondía a una lógica de autenticidad, sino también a la necesidad de conectar más profundamente con los procesos naturales que forman parte de la visión de mundo de las comunidades originarias. Cada detalle, desde la paleta cromática hasta la representación de la flora y fauna local, fue cuidadosamente considerado para mantener la coherencia con el contexto cultural y geográfico de los relatos.



[Img. 04] Desarrollo del personaje.
A) Propuesta inicial. B) Personaje final
trabajado en base a la reflexión y revisión
bibliográfica. C) Diversas imágenes en
movimiento del personaje.

La banda sonora, por su parte, también jugó un papel fundamental en la creación de las animaciones. Para cada historia, se realizó una investigación sobre los sonidos característicos de las regiones en las que se desarrollaban los mitos. Así, se identificaron instrumentos autóctonos que, fusionados en composiciones sonoras, no solo acompañaron la acción, sino que ayudaron a crear una atmósfera inmersiva que transportaba al espectador a la Bolivia ancestral. El diseño sonoro fue un mero adorno; fue un componente esencial que ayudó a reforzar la narrativa y a trasladar las historias a una dimensión emocionalmente resonante.

En 2021, estas tres animaciones vieron la luz, convirtiéndose en los primeros productos audiovisuales creados por el MUSEF. A lo largo de este proceso, las palabras de Postman sobre el poder del audiovisual como medio formador de percepciones cobraron especial relevancia: “La televisión, o en este caso el audiovisual, no solo dirige nuestros conocimientos del mundo, sino también nuestra percepción de las maneras de conocer” (Postman, 1991: 83-84). De esta manera, el MUSEF aprovechó el potencial del audiovisual para reconfigurar la manera en que las nuevas generaciones se aproximan a la historia y la cultura de los pueblos originarios.

La respuesta del público fue sumamente positiva, especialmente de los niños y jóvenes, quienes mostraron un inmenso interés por los relatos animados. Las animaciones fueron presentadas en las principales Ferias del Libro de Bolivia, como las de La Paz y Cochabamba, y fueron integradas en la exposición principal del MUSEF del año 2021, titulada Expresiones: Lenguajes y Poéticas. Las plataformas digitales, como YouTube y Facebook, también jugaron un papel esencial en la difusión de estos contenidos, alcanzando a un público mucho más amplio. Lo más revelador fue la respuesta de los niños, quienes, sin necesidad de un análisis racional profundo, pudieron comprender y empatizar con las complejas ontologías multiespecie y los diálogos entre elementos de la naturaleza, como montañas, árboles, colibríes y añas. Este hecho, en sí mismo, es una prueba tangible de que los saberes ancestrales de los pueblos originarios pueden ser comprendidos y apreciados por las nuevas generaciones, siempre que se les presenten en un formato adecuado y accesible.

Este éxito refuerza la premisa del MUSEF de que la cultura de los pueblos originarios debe ser parte integral de todos los procesos educativos, ya que solo así podremos lograr una sociedad que sepa quién es, de dónde viene y hacia dónde va (Espejo, 2020).

REFLEXIONES FINALES

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ha recorrido un largo y significativo trayecto desde sus primeras manifestaciones como el Departamento Científico de Etnografía, fundado en 1925. A lo largo de los años, ha atravesado diversas transformaciones, pasando por diferentes nomenclaturas y enfoques, desde aquel primer período en que se le conoció como el “Museo del Indio”, una denominación que, si bien reflejaba el interés por los pueblos indígenas, también evidenciaba una visión reduccionista y exotizante que los marginalizaba, no solo a los pueblos indígenas, sino también al propio museo, en un contexto de dominación cultural. Hoy, sin embargo, el MUSEF se ha consolidado como un referente nacional e internacional, no solo por el valor de sus colecciones, sino por la importancia que ha otorgado a los pueblos indígenas de Bolivia. Al revisar críticamente la historia del museo y las narrativas de exclusión que lo definieron, puede notarse que se ha transformado en un espacio de reivindicación cultural, dándoles a los pueblos originarios el lugar que merecen en la construcción de la identidad nacional.

En este proceso de cambio, el MUSEF ha logrado redefinir su rol, posicionándose como un actor clave en la preservación y difusión del patrimonio material e inmaterial de las diversas comunidades indígenas del país. Esta tarea no solo se limita a la conservación de objetos, sino que también incluye una activa labor de transmisión de conocimientos ancestrales y la promoción de prácticas culturales que enriquecen la diversidad boliviana. A través de sus exposiciones y programas educativos, el MUSEF fomenta el respeto y la valoración de las culturas indígenas, desafiando las interpretaciones históricas hegemónicas y proponiendo una mirada más inclusiva, crítica y equitativa sobre la historia y las tradiciones del país.

La expansión del MUSEF, tanto en términos de infraestructura como de alcance territorial, representa un avance fundamental en este proceso de inclusión y visibilización. La ambiciosa meta de ampliar el museo a nivel nacional, permitiendo que más regiones del país puedan exhibir y valorar sus propios patrimonios culturales, no solo responde a una necesidad de espacio físico para albergar la vasta colección, sino que también tiene una dimensión simbólica. La idea de llevar el MUSEF a diferentes rincones de Bolivia subraya su compromiso con la descentralización cultural y el acceso equitativo al conocimiento. Esta expansión no solo abrirá las puertas del museo a más públicos, sino que también fortalecerá la integración y el diálogo intercultural entre las distintas regiones del país, ofreciendo una plataforma para que las voces de los pueblos indígenas sigan siendo escuchadas y respetadas.

La relevancia de este proceso se encuentra no solo en la cantidad y calidad de los objetos conservados, sino en el modo en que el MUSEF los presenta. Estas colecciones no son simplemente artefactos del pasado; son vehículos de conocimiento y memoria, que permiten conectar a las generaciones presentes con las lecciones del pasado. Además, el MUSEF

no se limita a ser un lugar de exposición, sino que se ha convertido en un espacio dinámico de reflexión y diálogo, donde se cuestionan las narrativas dominantes y se proponen nuevas formas de ver y entender la identidad boliviana.

Este enfoque renovado no solo refleja un cambio en la forma de ver a los pueblos indígenas, sino también una transformación profunda en la manera de entender el papel de los museos en la sociedad. El MUSEF, al integrar de manera activa las voces de los pueblos indígenas en su discurso institucional, se ha convertido en un ejemplo de museo contemporáneo que no solo conserva el patrimonio, sino que también promueve un enfoque educativo y participativo. En este sentido, el MUSEF se muestra como un modelo de cómo los museos pueden convertirse en agentes de cambio social, favoreciendo la construcción de una narrativa nacional más inclusiva, diversa y representativa de las múltiples identidades que coexisten en Bolivia.

Una de las conclusiones que también se puede extraer es que la implementación de cocuradurías y coautores en sus exposiciones han abierto nuevas posibilidades tanto en la producción intelectual como en la creación museográfica. Estas prácticas, al involucrar activamente a las comunidades locales, investigadores, artistas y otros actores sociales, permiten una pluralidad de voces que desdibuja las jerarquías tradicionales y crea un diálogo inclusivo y diverso.

Este modelo de trabajo no solo reconfigura las exposiciones en términos de contenido, sino que también redefine la relación entre el museo y sus públicos. Al otorgar espacio a las comunidades para que definan y participen en la construcción de las narrativas, el MUSEF posibilita una reflexión más profunda y provocadora sobre el patrimonio cultural, transformando la función del museo de un mero transmisor de conocimiento a un espacio dinámico de intercambio y reflexión colectiva. Las cocuradurías, como se ve en exposiciones como Pariti Mark’atpacha o Escuchar al viento y la piedra, permiten que el museo evolucione hacia un modelo de producción intelectual más inclusivo y auténtico, que desafía las representaciones unidireccionales y fomenta una mayor comprensión de las cosmovisiones indígenas.

A través de este enfoque, el MUSEF también pone en evidencia una crítica al modelo antropocéntrico tradicional de los museos, ampliando la comprensión del patrimonio cultural más allá de lo humano, tomando como protagonistas a los objetos y reconociendo la agencia de estos y de otros seres, como plantas, animales o elementos geográficos. Al integrar este tipo de perspectivas en su propuesta museográfica, el museo se convierte en un espacio de reflexión crítica que no solo busca visibilizar la diversidad cultural de Bolivia, sino también cuestionar y transformar las narrativas hegemónicas. La transformación hacia una museografía participativa y decolonial abre un abanico de posibilidades para que los diálogos sean más inclusivos, dinámicos y provocativos, ofreciendo una producción intelectual que invita a la reflexión sobre las estructuras de poder y las representaciones culturales. Esta nueva forma de trabajo también impulsa la reconfiguración del museo como

un espacio democrático, capaz de incorporar y reflexionar sobre las diferentes voces que componen la historia del país.

El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) ha demostrado ser un agente transformador dentro del ámbito educativo, posicionándose como un referente de educación no formal en Bolivia. A través de su enfoque inclusivo y participativo, el MUSEF ha logrado ir más allá de su función tradicional como repositorio de objetos, para convertirse en un espacio dinámico que facilita la construcción de saberes compartidos y la reflexión crítica. Al abrir sus puertas a diversos públicos, el museo ha roto con estructuras hegemónicas y conservadoras que históricamente han limitado el acceso al conocimiento y la cultura.

Las iniciativas educativas del MUSEF, que incluyen desde recorridos virtuales hasta proyectos dirigidos a niños y jóvenes, permiten que los participantes no solo consuman contenidos, sino que se conviertan en actores activos en la construcción de nuevos significados. La participación activa de las comunidades indígenas en la creación de exposiciones y materiales, por ejemplo, no solo democratiza el acceso a la cultura, sino que también permite que los saberes locales sean visibilizados y valorados, contribuyendo a la deconstrucción de narrativas unilaterales.

Además, al fomentar el aprendizaje desde una etapa temprana, a través de actividades lúdicas y provocadoras, el MUSEF crea un espacio en el que las nuevas generaciones pueden explorar su identidad cultural y desarrollar una ciudadanía crítica. Este tipo de educación no formal no solo facilita el acceso a la cultura y el patrimonio, sino que también plantea nuevos desafíos para la educación, invitando a los individuos a repensar su relación con el mundo, a cuestionar estructuras rígidas y a participar activamente en la construcción de un futuro más inclusivo y plural. De este modo, el MUSEF se erige como un modelo de transformación educativa que contribuye a la apertura de nuevas perspectivas, promoviendo el diálogo intercultural y la reflexión sobre la diversidad en Bolivia.

El MUSEF ha redefinido su rol institucional, movilizándolo su patrimonio más allá de las fronteras físicas a través del MUSEF Portátil y el programa “Memorias Animadas”. Estas iniciativas han permitido democratizar el acceso al conocimiento al vincularse directamente con comunidades históricamente marginadas. La estrategia se centra en establecer al museo como un espacio de diálogo y co-creación, donde los pueblos originarios asumen el protagonismo en la construcción de sus propias narrativas. Al fusionar la tradición oral ancestral con formatos audiovisuales innovadores y culturalmente respetuosos, el MUSEF ha facilitado la transmisión efectiva de los saberes a las nuevas generaciones, evidenciando un modelo institucional que promueve activamente la participación y la reivindicación cultural de las identidades locales.

BIBLIOGRAFÍA

Arano, R. (2023). De la teoría a la práctica: Experiencias museográficas desde el MUSEF. En *Revista Piedra de agua*. Año 11, N° 33, pp. 8 – 14.

Arano, S. (2022). Como si estuviéramos en el museo. Experiencias desde el Museo Nacional de Etnografía y Folklore y la pandemia por Covid-19. En *Chaski #9*. Alianza Regional del ICOM para América Latina y el Caribe ICOM LAC.

Arano, S y Espejo, E (2022). Criándonos con el Museo. Sentipensar desde los mundos. En *Catálogo Uyway-Uywayña: Crianza Mutua para la vida*. MUSEF Editores.

Bourdieu, P. (1981). Campo intelectual y proyecto creador. En J. Pouillon, M. Barbut, A. J. Greimas, M. Godelier, P. Bourdieu y P. Macherev (Eds.), *Problemas del estructuralismo* (pp. 133-182). Siglo XXI.

Castro-Gómez, S. (2003). Ciencias Sociales, violencia epistémica y el problema de la invención del otro. En *La colonialidad del saber: eurocentrismo y ciencias sociales. Perspectivas latinoamericanas* (editado por Edgardo Lander): 145-161. CLACSO. Buenos Aires, Argentina.

Descola, P. (2005). *Par delà nature et culture*. París: Bibliothèque des Sciences Humaines. Editions Gallimard.

Dobres, M. & Robb J. (2000). Agency in archaeology, paradigm or platitude? En *Agency in Archaeology*, 3-17. (M. Dobres & J. Robb, ed.). Londres y Nueva York: Routledge.

Espejo, E. (18 de septiembre de 2021). Presentación de videos animados del MUSEF en la Feria del Libro La Paz. <https://www.facebook.com/musef.lapaz.bolivia/videos/1271281956651701>.

Eyzaguirre, M. (2023). MUSEF más cerca de ti: saberes ancestrales para sobrevivir a la modernidad. En *Revista Piedra de agua*. Año 11, N° 33, pp. 16 – 24.

García Blanco, A. (2013). *Expertos en educador en museos, departamento de didáctica*. Universidad de Alcalá, España.

HispanTV (4 de abril de 2016). Cámara al hombro. El Museo Portátil del MUSEF en Bolivia (video). Disponible en: <https://www.dailymotion.com/video/x557c58>.

Hodder, I. (1985). Postprocessual Archaeology. *Advances in Archaeological Method and Theory* 8: 1-26.

Ingold, T. (2007). Materials against materiality. *Archaeological Dialogues* 14 (1), 1–16.

Instituto Nacional de Estadística (INE). (2012). *Censo Nacional de Población y Vivienda 2012*. La Paz, Bolivia.

ICOM (2022a, 24 de agosto). *Asamblea general extraordinaria. ICOM Consejo Internacional de Museos*. https://icom.museum/wp-content/uploads/2022/07/ES_EGA2022_MuseumDefinition_WDoc_Final-2.pdf.

ICOM (2022b, 13 de diciembre). *#ICOM75 X ICOM Voices 1947 – 2022 el papel educativo de los museos en el punto de mira. ICOM Consejo Internacional de Museos*. <https://icom.museum/es/news/icom75-x-icom-voices-1947-2022-el-papel-educativo-de-los-museos-en-el-punto-de-mira>.

Jofré, C. (2008). Arqueología de las sociedades “Capayanas” del norte de San Juan, República Argentina. Crítica a las narrativas discontinuistas de la Arqueología Sanjuanina. *Arqueología Suramericana* 4 (2): 146-168.

Latour, B. (2008). *Reensamblar lo social: una introducción a la teoría del actor-red*. Manantial. Buenos Aires, Argentina.

Lebrún, A. (2015). La educación formal, no formal e informal: una tarea pendiente en los museos del Perú. *Consensus*, 20(2), 25–40. <https://doi.org/10.33539/consensus.2015.v20n2.405>.

Lemonnier, P. (1980). *Les Salines de l’ouest-logique, Technique, Logique Sociale*. París: Maison des Sciences de l’Homme, Presses Universitaires de Lille.

Leroi-Gourhan, A. (1964). *Le Geste et la parole* (Tome I). Technique et language. París: Albin Michel.

Méndez, R. (2021). La cuestión educativa en las prácticas museales. En *Pedagogía y Saberes*. N° 54. <https://doi.org/10.17227/pys.num54-11393>.

Pastor, M. I. (2004). Pedagogía museística. Nuevas perspectivas y tendencias actuales. Ariel.

Postman, N. (1991). *Divertirse hasta morir. El discurso público en la era del «show business»*. Barcelona, La Tempestad. 83 – 84.

Reynoso, E. (2013) Los museos de ciencia en la sociedad de la información y el conocimiento. En *La educación en el museo, objeto de investigación. El museo y la escuela conversaciones de complemento*. Medellín, Colombia: Claudia Aguirre – Parque Explora.

Shepherd, N. (2016) Arqueología, colonialidad, modernidad. En: Shepherd, N., Gnecco, C., & Haber, A. (eds.): *Arqueología y decolonialidad*, pp. 19-70. Del Signo, Buenos Aires.

Stark, M. (1998). Technical Choices and Social Boundaries in Material Culture Patterning: An Introduction. En *The Archaeology of Social Boundaries*, 1-11. (M. Stark, ed.): Washington D.C.: Smithsonian Institution Press.

Villanueva, J. (2020). El Museo Nacional de Etnografía y Folklore (MUSEF) de Bolivia. Historia, esfuerzos y desafíos. En *Global turns, descolonización y museos*. Plural editores.

Villanueva, J. (2021). Experiencias de co-curaduría con comunidades locales en el MUSEF de Bolivia. En *Mirando a América Latina desde el museo: Nuevas aproximaciones y nuevas prácticas*. La Revista, Boletín N° 81.

Villanueva, J. (2024). Sobre la definición, construcción y transmisión del conocimiento arqueológico. Una historia y perspectiva decolonial desde el MUSEF de Bolivia. En *Conocimiento, poder y transformación digital en América Latina*. Pp. 293 – 304. https://doi.org/10.31819/9783968694344_019.

Villanueva, J. (2019). “De lo precolombino a las cadenas operativas. El Museo Nacional de Etnografía y Folklore de Bolivia en perspectiva histórica”. *Chungara. Revista de Antropología Chilena* 51, n.o 2: 201-217.

Viveiros de Castro, E. (2004). Perspectivismo y multinaturalismo en la América indígena. En *Tierra Adentro: Territorio Indígena y Percepción del Entorno* 37-79. (A. Surrallés y P. García Hierro, ed.). Lima: Grupo Internacional de Trabajo sobre Asuntos Indígenas.

MUSEUS INDÍGENAS, MOBILIZAÇÕES ÉTNICAS E COSMOPO-LÍTICAS DA MEMÓRIA: NOTAS INTRODUTÓRIAS À MUSEOLOGIA INDÍGENA NO BRASIL⁰¹

Alexandre Oliveira Gomes⁰²

INTRODUÇÃO

Em outra ocasião, levaram-me para visitar uma grande casa que os brancos chamam de museu. É um lugar onde guardam trancados os rastros de ancestrais dos habitantes da floresta que se foram há muito tempo. Vi lá uma grande quantidade de cerâmicas, de cabaças e de cestos; muitos arcos, flechas, zarabatanas, bordunas e lanças; e também machados de pedra, agulhas de osso, colares de sementes, flautas de taquara e uma profusão de adornos de penas e de miçangas. Esses bens, que imitam os dos xapiri, são mesmo muito antigos e os fantasmas dos que os possuíram estão presos neles. Pertenceram um dia a grandes xamãs que morreram há muito tempo. As imagens desses antepassados foram capturadas ao mesmo tempo que esses objetos foram roubados pelos brancos, em suas guerras. Por isso digo que são posses dos espíritos.

(Davi Kopenawa e Bruce Albert, *A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami*, 2015, p. 426).

Os diversos efeitos das ressignificações dos museus, instituição clássica do Ocidente, por populações nativas em diversos lugares do mundo tem fomentado a criação de museus indígenas em escala planetária. Na África, na Ásia ou na América, na Europa e na Oceania, de caráter extremamente diversificado, durante a segunda metade do século XX surgiram variados processos museológicos protagonizados por populações indígenas historicamente resistentes à dominação colonial e imperial do capitalismo global. Em meio a conflitos e resistências, povos indígenas desenvolveram cosmopolíticas da memória como parte das

[01] As investigações que resultaram na elaboração deste artigo foram realizadas através do apoio do Conselho Nacional de Desenvolvimento Científico e Tecnológico/CNPq-Brasil, através da concessão de uma bolsa de Doutorado no Programa de Pós-Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco/PPGA-U-FPE, durante o período de 2014 a 2019; e através do apoio da Coordenação de Aperfeiçoamento de Pessoal de Nível Superior (CAPES), através do Programa de Doutorado-Sandwich no Exterior/PDSE, por meio do qual atuei como Estudante-Huésped no Centro de Investigaciones y Estudios Superiores en Antropología Social (CIESAS) - Unidad Pacífico Sur (Oaxaca, México). **[02]** Coordenador da Escola Livre de Museologia Política/PE, Pesquisador Associado ao Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade/NEPE-UFPPE e Consultor da Organização dos Estados Iberoamericanos (OEI) no Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM). Correio Eletrônico: amanayparangaba@yahoo.com.br. ORCID: 0000-0002-5886-0500.

mobilizações nas quais estas experiências ganharam sentido. As reverberações destes processos sociais têm afetado de diferentes modos a história dos museus e do patrimônio no mundo. Nos campos da Antropologia e da Museologia, têm suscitado reflexões acerca das transformações teórico-metodológicas e das dinâmicas geopolíticas de saber/poder frente às diferentes “museologias nativas” – conjuntos de experiências sociais fundadas em epistemologias próprias e que expressam a vitalidade e criatividade das ciências indígenas no campo da memória. No Brasil, parte destas experiências vêm sendo chamadas por seus protagonistas de “Museologia Indígena”.

Nas últimas três décadas floresceram dezenas de iniciativas autônomas de museus indígenas no país, que têm revelado um protagonismo ímpar de diferentes povos na autogestão de suas memórias. Essas iniciativas de memória de base comunitária, situadas em territórios indígenas e sob a gestão de suas organizações e instituições, têm desenvolvido suas atividades e ações museológicas de acordo com métodos e procedimentos próprios, estabelecendo em novos termos os parâmetros técnicos de uma museologia normativa⁰³.

Destacamos três experiências pioneiras, que exibem diferentes formatos de gestão museológica indígena em diálogo com processos de mobilização por direitos e com as políticas culturais. Em 1990/1991, foi criado o Museu Maguta, do povo Tikuna (Estado do Amazonas); em 1995, se deu a organização do Museu dos Kanindé (Estado do Ceará); e, em 2007, foi inaugurado o Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque (Estado do Amapá). Estes três museus se constituíram a partir da década de 1990 como as principais referências indígenas no cenário museal brasileiro, atuantes até hoje. Estabelecem diferentes conexões entre contextos locais, regionais e nacionais, incidindo em políticas museológicas a níveis municipais, estaduais e federal de diferentes maneiras. Kuahí, Maguta e Kanindé nos possibilitam atentar para uma diversidade de teias de interações sociais entre múltiplos sujeitos e em diferentes escalas existentes nos processos museológicos indígenas. Pela diversidade que possuem entre si, são casos significativos acerca das possibilidades de apropriação da ferramenta museu, de sua tradução em termos próprios pelos povos indígenas e da (re) criação de modelos de gestão indígena de seu patrimônio cultural e museológico.

[03] Os objetivos deste artigo não são revisar, apresentar ou analisar terminologias e/ou conceituações dos campos da Museologia e do Patrimônio, especialmente àquelas instituídas como referências normativas para estas áreas, seja a nível nacional ou internacional, por órgãos do Estado, entidades de classe e/ou organismos multilaterais. Nossas pesquisas atuam noutras perspectivas, visando apresentar, traçar genealogias e analisar como ocorrem processos sociais de apropriação e tradução, por parte dos povos indígenas, de conceitos e práticas advindas dos campos da Museologia e Patrimônio, compreendidas desde suas cosmovisões e mobilizações, como parte de

encontros interculturais que evidenciam pluriversos epistêmicos. “Nesta direção, a tradução do ‘museu’ para a realidade dos povos indígenas, ao evidenciar um processo de apropriação, é resultante do diálogo entre categorias nativas indígenas, os processos e interações sociais que resultam em suas práticas de colecionamento e em seus ‘regimes de memória’. É possível pensar, em diálogo com Chagas (2005) e Abreu (2005), na antropofagia dos sentidos gerado pelo processo de apropriação dos museus na ótica dos povos indígenas, que acontece por meio da tradução desta instituição ocidental que é ‘canibalizada’ pelos projetos de memória das mobilizações étnicas.” (Gomes, 2019, p. 139). Utilizamos a noção de apropriação “(...) no sentido do uso antropofágico da ferramenta

“museu” – como instituição ou processo – no horizonte semântico de populações indígenas. A apropriação se produz por meio de uma ‘antropofagia dos sentidos’ (ABREU, 2005). Por uso antropofágico, entendemos o processo de ‘deglutição’ (ou “canibalismo”, nos termos de Chagas (2005) - que consideramos como sendo o exercício da apropriação, e o “vômito”, como a sua ressignificação, atualizada nas interações sociais e que ocorrem de acordo com suas categorias culturais – próprias ou apropriadas. Portanto, apropriação é uma noção correlata à de tradução, no sentido aqui proposto.” (Gomes, 2019, p. 139).

A formação de uma Museologia Indígena no Brasil associa-se à criação de uma instância de articulação política, a Rede Indígena de Memória e Museologia Social, em dezembro de 2014, a partir da interlocução entre um conjunto expressivo de iniciativas de museus em territórios indígenas geridos por suas organizações. Na medida em que estas experiências construíram circuitos dialógicos próprios, formularam em seus próprios termos uma compreensão específica do pensar e fazer museológico. Nesse processo, emerge uma nova geração de articuladores de museus em territórios, que são também intelectuais, ativistas e pesquisadores. Seguindo o caminho das lideranças pioneiras de um movimento nacional de museus indígenas (como o Cacique Sotero, Nino Fernandes e Fabrício Karipuna), apresentamos como os encontros de museus indígenas (especialmente os três fóruns de caráter nacional) fomentaram a constituição de redes dialógicas que propiciaram o surgimento do conceito de Museologia Indígena entre os protagonistas destes processos, utilizado para atribuir sentidos às suas experiências de autogestão da memória. A Museologia Indígena se entrelaça às mobilizações e a resistência política contemporânea dos movimentos indígenas no Brasil, tendo como uma de suas principais pautas a conquista e efetivação de políticas públicas que garantam os direitos à memória e à cultura, integrando redes de interações diversas, humanas e não-humanas, entre o político e o espiritual.

MUSEUS E MUSEOLOGIA INDÍGENA

Somos testemunhas da chegada dos outros aqui, os que vêm com antiguidade, e mesmo os cientistas e os pesquisadores brancos admitem que sejam de seis mil, oito mil anos. Nós não podemos ficar olhando essa história do contato como se fosse um evento português. O encontro com as nossas culturas, ele transcende a essa cronologia do descobrimento da América, ou das circunavegações, é muito mais antigo. Reconhecer isso nos enriquece muito mais e nos dá a oportunidade de ir afinando, apurando o reconhecimento entre essas diferentes culturas e “formas de ver e estar no mundo” que deram fundação a esta nação brasileira (...).

Aílton Krenak, O Eterno Retorno do Encontro, 1999.

Os museus indígenas são espaços privilegiados para operar os processos de autogestão da memória e de reescrita da história, onde constroem representações sobre si e materializam sentidos incorporados nos objetos. Diversos e polifônicos, configuram diferentes formas de tradução de uma instituição colonial para as lutas advindas das diferentes realidades indígenas. Através da apropriação de objetos e memórias, estes museus são reinventados como “prolongamentos das tradições indígenas de contar histórias, de colecionar objetos e de representá-los visualmente” (CLIFFORD, 2009, p. 259). Construídos no interior

de comunidades onde a identificação étnica é ressignificada através dos objetos, são parte de processos educacionais, de mobilização política e de organização sócio comunitária. Não se constituem como “um museu sobre os índios, mas dos índios” (VIDAL, 2008, p. 3), organizando a memória indígena em primeira pessoa, dos índios sobre eles próprios, apresentando “seus próprios pontos de vista sobre suas culturas” (CHAGAS, 2007, p. 176). “Suas coleções não provém de despojos, mas de um ato de vontade”, a partir da “iniciativa de um coletivo não para exibir a realidade do outro, mas para defender a própria” (LERSCH e OCAMPO, 2004, p. 3). Se na contemporaneidade, “[...] o centro da discussão está evidentemente nos limites da representação etnográfica do ‘outro’” (GONÇALVES, 2007, p. 26), a representação de si, efetuada nos espaços museais indígenas, inverte a lógica de uma ‘autoridade etnográfica’, a partir do momento em que estes sujeitos se apresentam. Os museus indígenas, além de contarem suas versões da história e “representar museograficamente” os grupos étnicos, tornam-se também ‘instrumento da chamada causa indígena’ (CHAGAS, 2007, p. 181), ao assumirem um lugar social questionador da história oficial para a construção de seus discursos e narrativas contra-hegemônicas. Nestes museus, os povos indígenas “não recusam a história: eles se propõem a responder por ela; pretendem orquestrá-la segundo a lógica de seus próprios esquemas” (SAHLINS, 1997b, p.126). Se torna um “processo coletivo que ganha vida no interior da comunidade, se constitui como um museu ‘da’ comunidade, não é elaborado fora, ‘para’ a comunidade” (LERSCH e OCAMPO, 2004, p. 4) (GOMES, 2012, p. 250-251).

Os museus indígenas no Brasil não se originam de relações paternalistas e colonialistas, baseadas na violência, na coerção e na dominação, mas em práticas de colecionamento contra-coloniais, estabelecidas no horizonte de processos de afirmação étnica, mobilização por direitos e interculturalidade. Segundo o pensador quilombola brasileiro Antonio Bispo dos Santos:

Compreendemos por colonização os processos etnocêntricos de invasão, expropriação, etnocídio, subjugação e substituição de uma cultura pela outra e por contracolônização todos os processos de resistência e luta em defesa dos territórios dos povos contra os colonizadores, os símbolos, as significações e os modos de vida praticados nesses territórios. (BISPO DOS SANTOS, 2015, p. 48).

As três experiências pioneiras aqui apresentadas não são museus etnográficos e nem se enquadram plenamente na categoria mais ampla de “museus comunitários”. Constituem processos próprios, que precisam ser compreendidos desde as cosmovisões e da organização social dos povos que os organizaram. Se, por um lado, fazem parte de um amplo processo de renovação que atinge o campo museológico mundial, e latinoamericano, em particular; por outro, estão associados às suas estratégias de resistência. Oferecem configurações específicas do protagonismo dos movimentos indígenas do final do século XX e

da rotação nas perspectivas teórico-metodológicas relacionadas às pesquisas sobre objetos, coleções/acervos etnográficos e patrimônios culturais.

Um dos fatores que fundamenta este debate – além da denúncia de situações de dominação colonial, racismo estrutural, violência estatal, genocídio e combate às culturas indígenas, no passado e no presente – são os novos sentidos que os acervos coloniais adquirem no horizonte das populações das quais foram provenientes. Os objetos “etnográficos”, sob o ponto de vista das sociedades indígenas que os fabricaram, podem ser considerados sagrados, vivos, personalizados, míticos, pertencentes a grupos sociais ou etários específicos, associados a elementos da natureza e da cosmologia. Como objetos “vivos”, não são “objetos” em um sentido inanimado, pois possuem agência. Objetos podem ser até mesmo parentes, cujo significado pode ter forte cunho familiar e/ou afetivo, partícipes de relações de parentesco (ATHIAS, 2016).

O protagonismo indígena na esfera museal, do qual uma das principais materializações são os museus indígenas, vem desempenhando um papel crucial na “indigenização dos museus” em escala global – cujas diversas modalidades variam em um espectro situado entre experiências de diálogo e colaboração com os museus etnográficos e às próprias iniciativas museais indígenas. Mais que uma “antropologia nativa” (ABREU, 2007), estes museus são expressão de como as ciências indígenas – suas formas próprias de conhecimento – se materializam no campo da memória. Através de seus museus, as populações indígenas antropofagizam meios, técnicas e processos de representação, cujos resultados são os diversos modos de apropriação, tradução e gestão indígena do patrimônio cultural e da memória social.

Os museus indígenas constituem uma apropriação singular desta invenção ocidental que, possuindo como matéria-prima a memória e as lutas dos seus povos, se associam a processos específicos em cada território onde renascem através de processos únicos de tradução conduzidos por dinâmicas cosmológico-rituais e mobilizações étnicas por direitos étnicos e sociais diferenciados.

A Museologia Indígena no Brasil surge com o amadurecimento de um conjunto expressivo de experiências e iniciativas de museus em territórios indígenas geridos por suas organizações que, ao se aproximarem e dialogarem entre si, vêm construindo em seus próprios termos uma compreensão específica do pensar e fazer museológico. É acionada como uma categoria usada pelos próprios indígenas para identificarem seus processos museológicos e atribuírem sentidos às suas experiências de autogestão da memória, se entrelaçando com mobilizações e integrando redes de interações diversas, entre o político e o espiritual.

Contemporaneamente, o processo de apropriação dos museus pelos indígenas tem ocorrido por meio do surgimento de um conjunto heterogêneo de práticas e discursos que traduzem para diferentes realidades as noções de “museu”, “patrimônio” e “cultura”, como parte das lutas políticas dos povos. A junção de termos designativos aos processos de reinvenção dos museus pelos povos indígenas já vem ocorrendo em círculos científicos e entre integrantes dos movimentos étnicos. Na literatura em língua portuguesa produzida no Brasil,

são referidos também como “museus tribais”, “museus étnicos” e/ou “museus indígenas” (FREIRE 1998; VIDAL 2008; GOMES e VIEIRA NETO, 2009; GOMES, 2016 e 2019). O termo tem sido utilizado em três acepções principais:

- » **Categoria nativa:** termo usado pelos indígenas para definir determinados processos com memória, acervos e patrimônios que protagonizam;
- » **Fenômeno social:** processos sociais que resultam de determinadas relações, práticas e interações entre sujeitos e coletividades, humanas e não-humanas;
- » **Categoria de classificação:** com a conotação de uma tipologia específica de museu, produzido por meio de práticas de colecionamento contra-coloniais.

Estas três conotações materializam-se nas experiências museológicas indígenas através de auto-representações em espaços de negociação, empoderamento e educação intercultural. O uso do termo “Museologia Indígena” pelos próprios indígenas, como qualificativo para referirem-se ao que fazem em seus museus e processos museológicos, se consolidou no Brasil nos anos finais da década de 2010. Atualmente, vem sendo cada vez mais usado pelos indígenas, em diversas ocasiões e com uma diversificada rede de sujeitos e instituições, a partir das suas perspectivas sobre memória, museus, acervos e patrimônio. Muitas vezes, a noção de museu e Museologia Indígena são acionadas conjuntamente aos usos das categorias “cultura” e “patrimônio” na produção de discursos sobre si, oriundos de um emaranhado de diálogos interétnicos e cosmopolíticos.

A reescrita da história é parte fundamental da organização política em torno de processos de mobilização étnica. Os museus indígenas, nesse sentido, são espaços de subversão das histórias oficiais, rompendo com as perspectivas dos colonizadores e estabelecendo narrativas em primeira pessoa do plural, efetuadas pela ótica dos próprios povos. Espaços de releitura do passado e da relação com o tempo, atuam como ferramentas contra a discriminação e a violência, como atos de resistência em nome da vida. Nas apropriações e traduções operadas por meio dos museus indígenas, a “cultura” não é usada como uma noção que exclui e hierarquiza, e nem a memória, é a do poder de dominação, imposta como narrativa oficial da nação – como nos museus oficiais. Nos museus indígenas, a cultura impõe respeito, e a memória, empodera e dignifica, por meio da ativação e do fortalecimento de alianças, de processos educativos interculturais e de redes de diálogo intergeracional.

Nestas experiências, há uma íntima relação entre mobilizações étnicas e a dimensão “espiritual” de suas realidades. Portanto, nos museus indígenas, cosmologia e política encontram-se fortemente entrelaçadas pelo tecido da memória social.

A consolidação dos museus indígenas – que vem se dando em diferentes níveis, territoriais, políticos, teóricos e nas relações com o Estado brasileiro, dentre outros – afeta diretamente a relação que os povos estabelecem com os museus antropológicos, impactando os significados, as definições e os usos das coleções etnográficas. Atualmente, tornou-se um

imperativo categórico ao trabalho com estas coleções e acervos o imprescindível envolvimento dos povos indígenas, através de curadorias compartilhadas e de outros processos colaborativos nos quais o protagonismo e as perspectivas indígenas direcionam as atividades museais. “*Nada sobre nós sem nós*”. Esta insígnia, oriunda de um movimento global das Pessoas com Deficiências (PCD’s), tem sido usada também por integrantes de movimentos indígenas e bem representa o questionamento da autoridade de quem fala sobre quem e o quê se fala. Especialmente em contextos etnográficos e museológicos, a consolidação de relações de poder mais simétricas e horizontais, juntamente com a ruptura de perspectivas epistêmicas, assimétricas e hierárquicas, tem gerado diversas novas relações e modalidades de interlocução entre populações indígenas, museus indígenas e museus etnográficos, antropológicos e históricos que detém acervos indígenas entre suas coleções.

As noções de “cultura” e “patrimônio” como ferramentas de empoderamento são potencializadas nos processos museais indígenas como instrumentos de combate ao preconceito e no estabelecimento de relações de respeito com a sociedade circundante. Ambas atuam na construção de narrativas de auto apresentação das trajetórias históricas dos povos em suas próprias instituições museais, nas quais efetuam um trânsito dialético entre o lembrar e o esquecer; entre a narração, a comunicação e a mediação de sentidos sobre o(s) mundo(s).

Se a “cultura”, a “educação” e a “memória” são elementos potencializadores da função étnico-política nos museus indígenas, compreender a ressignificação destes termos que representam a historicidade dos processos de dominação colonial nas práticas e discursos dos indígenas sobre seus museus, é um caminho instigante para chegar em um outro ponto fundamental. Qual seja: a compreensão dos museus indígenas como espaços onde estas populações se constituem não apenas como protagonistas da história sob suas perspectivas – ao contarem-nas em seus próprios termos e categorias – mas como por meio destes lugares reafirmam e consolidam novas relações de poder com a sociedade envolvente. Relações que se reconfiguram, nas quais a violência e a discriminação cedem espaço para o respeito, a igualdade, a construção da alteridade e o diálogo entre as diferenças. Os museus indígenas são processos étnicos relacionais e situacionais que se fundamentam em projetos políticos que efetuam a reescrita da história, influenciando na formação das novas gerações, em suas percepções de mundo e nos sentidos de serem indígenas no presente.

Essas iniciativas de memória de base comunitária, situadas em territórios indígenas e sob a gestão de suas organizações e instituições, têm desenvolvido suas atividades e ações museológicas de acordo com métodos e procedimentos próprios, estabelecendo em novos termos os parâmetros técnicos de uma museologia normativa. Grande parte destas experiências ainda é desconhecida no universo acadêmico brasileiro e, em sua organização, muitas vezes se distanciam dos procedimentos padronizados desde perspectivas epistêmicas ocidentais. Isso demonstra que estas populações desenvolvem em seus termos as técnicas necessárias à autogestão do que consideram importante de ser lembrado, guardado

e transmitido aos seus descendentes – materializando por meio destas ações suas noções próprias de “*preservação*” como prática de resistência.

Muitas das premissas, práticas e áreas do saber com que dialogam os parâmetros museográficos de intervenção na realidade referem-se a bens culturais materiais, objetos que possuem suportes físicos definidos pela tridimensionalidade das formas. Planejar os processos de musealização a partir das perspectivas indígenas nos direciona aos desafios da autogestão museológica desde suas próprias visões de mundo, considerando vetores de pertencimento que são, muitas vezes, aspectos intangíveis de suas realidades, como conhecimentos, técnicas, lugares, práticas sagradas, rituais, festas, saberes e/ou conhecimentos tradicionais. As próprias noções de “acervo” e “objetos” devem ser necessariamente reelaboradas para este debate sobre teorias e práticas de autogestão da memória e colecionamento a partir das cosmovisões indígenas que fundamentam suas práticas de memória e museais. Planejar e executar os processos de musealização sob a ótica indígena, associando suas cosmovisões aos diferentes sentidos dados ao que designamos em termos museológicos como “salvaguarda” e “comunicação”, exige a profissionais indígenas e não indígenas um conjunto de novos procedimentos nos processos de gestão museológica. Dentre estes, além de um conhecimento acerca de cada realidade onde os processos museais localizam-se, é imprescindível o aprofundamento de diálogos transdisciplinares e com as epistemes indígenas, conjuntamente à criação de ferramentas conceituais e metodológicas interdisciplinares, formuladas desde as categorias nativas que os povos formulam na compreensão de seus processos museológicos enquanto parte de projetos cosmopolíticos.

Os museus indígenas são espaços de tradução que evidenciam diferentes modos de contação da(s) história(s), se materializando nas escolhas sobre como organizar a memória no presente e efetuando, na prática, os processos de autogestão museológica que sempre foram vivenciados em diversas instâncias da vida social e ritual entre os povos indígenas. A história em primeira pessoa do plural – “nós, indígenas” – nos conduz a interpretações alternativas dos processos sociais, que legitimam e dão sentido ao que eles são no presente, e ao que querem e podem ser, em seus projetos coletivos de futuro.

EXPERIÊNCIAS DE AUTOGESTÃO INDÍGENA DE MUSEUS: MAGUTA, KANINDÉ, KUAHÍ

[...] Todo **museu do branco**, todo **museu do branco**, todo! Ele não mostra como é que eles chegaram aqui, como que é a vida dele. Sabe o que é que ele mostra? **Imagem do índio primeiro**. Nós tivemos reunião foi, ano passado, em três países: Brasil, Colômbia e Peru. Na minha ideia, os peruanos, mostra... assim, o que que acontece lá, no Peru, deles, né. **Mas o que é que eles mostra primeiro? Imagens dos índios**. Quando chegou o colombiano, foi a mesma coisa. E porque é que nós, que nós que somos indígenas, por que é que nós não tem isso? **Porque é nosso! Porque tudo o que é coisa que está no museu é nosso!**

(Nino Fernandes, diretor do Museu Maguta, em outubro de 2017, durante apresentação dos articuladores estaduais da Rede Indígena no III Fórum Nacional de Museus Indígenas) (negrito nosso).

Assim é minha visão para vocês todos. (...) A gente vendo, dentro da nossa história, eu mesmo como o Cacique Sotero, eu já sabia que existia museu, sabia também que já tinha museu indígena, mas não andava, porque eu por onde andei, (...) **eu visitei vários museus, mas não era museu indígena, era museu, eu chamo museu do branco**. Porque nunca alguém disse que, “ah! Isso aqui é um museu indígena”, “isso aqui é uma história indígena”. **Não, era um museu do branco, né?!**

(Cacique Sotero, criador do Museu dos Kanindé, em outubro de 2017, na roda de Conversa “A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas”, durante o III Fórum Nacional de Museus Indígenas) (negrito nosso).

O Cacique Sotero, criador do Museu dos Kanindé, define o “museu do branco” a partir de uma contraposição a uma ideia de “museu indígena”, baseado em um critério pautado no modo como estrutura sua narrativa histórica em um “regime de memória” – para usar um termo de J. Fabian. Tal qual a visão de Nino Fernandes, liderança Tikuna e fundador do Museu Maguta, o modo de narrar é um dos eixos fundamentais da diferenciação entre “museu do branco” e o “museu indígena”. Para estas lideranças pioneiras de um movimento dos museus indígenas no Brasil, uma diferença fundamental é a narrativa particular estabelecida sobre a história e a maneira de dar sentido ao passado no presente, por meio do museu. O mais interessante, voltando às palavras de Nino, é que no caso do “museu do branco”, a narrativa do Estado-nação se constitui como ponto de partida, é o momento inicial no qual ocorre uma primeira apropriação de objetos e imagens daqueles que estavam aqui antes dos “brancos” chegarem. Na visão destes indígenas, podemos considerar que o que denominam de “museus dos brancos” refere-se, também, aos museus nacionais, destinados a contar as trajetórias dos países – e das populações que já estavam nos territórios onde eles se formaram – a partir de um ponto de vista colonial e eurocêntrico, que apresenta a história indígena desde a perspectiva do Estado-nação. Os pensamentos museológicos

de Sotero e Nino se rebelam contra essa perspectiva – e o rompimento com essa visão de museu se expressa como parte de similitudes entre os saberes e fazeres museológicos deles. Esses conhecimentos se apresentam na distinção entre “museu indígena” e “museu do branco”, marcada pelas diferentes estruturas narrativas que fundamentam suas histórias. O “museu do branco” situa os povos indígenas enquanto personagens subsidiários de fatos e processos históricos e sociais, que eles também contam desde as suas perspectivas. Mas, mesmo assim, as histórias nacionais começam, sempre, representadas por meio de um olhar sobre os povos, que se fundamenta nos objetos indígenas (“etnográficos”) como testemunhos de um passado superado, que marca o início (de uma nação) e o fim (de uma diversidade de culturas e civilizações).

Ao estabelecerem uma categoria com a qual contrapõem os museus indígenas – o “museu do branco” – cacique Sotero e Nino Fernandes demonstram um dos pontos de convergência entre as ideias e noções que possuem sobre os museus indígenas, evidenciando semelhanças entre as reflexões que ambos fizeram sobre seus povos e os significados destas experiências, a partir da expressão de um pensamento museológico fundado em suas memórias sociais e nas narrativas históricas de seus povos, Kanindé e Tikuna.

Nino Fernandes fazia uma associação recorrente ao falar sobre o processo que resultou no surgimento do Museu Maguta: sempre relacionava a sua criação à questão do “respeito à cultura”. Em 2011, assim ele se expressou, na cidade de Belém (Estado do Pará), apresentando como tinha sido criado o museu dos Tikuna do Alto Solimões:

Nós mesmos, os Ticuna, pensamos. Por que nós pensamos no museu? Por causa da discriminação. Parece que nós somos é um passarinho. A pessoa pegava uma espingarda e pá! Aí, o passarinho morre, num valia pra nada. Parece com nós naquele tempo. **Por isso que nós pensamos melhor, nós mostramos a nossa cultura para os brancos poder respeitar o nós. Hoje em dia, como os caciques disseram, o Museu não é só dos indígenas, é patrimônio do Alto Solimões.**

(Nino Fernandes, Simpósio Especial Museus e Antropologia – RBA/Belém/PA, 2010) (Informação Verbal, negrito nosso).

As experiências dos museus indígenas contemporâneos no Brasil surgiram de variados processos sociais, convergentes e divergentes, entrelaçados e polissêmicos, acompanhando desde a década de 1990 as mobilizações étnicas e as políticas públicas para a memória, os museus e o patrimônio cultural no país. Em 1990/1991, foi criado o Museu Maguta do povo Tikuna, localizado no município de Benjamin Constant, Estado do Amazonas, região Norte; em 1995, se deu a organização do Museu dos Kanindé do Sítio Fernandes, município de Aratuba, Estado do Ceará, região Nordeste; e, em 2007, foi inaugurado o Museu Kuahí dos Povos Indígenas do Oiapoque (Estado do Amapá, região Norte), através de uma parceria entre indigenistas e os povos Karipuna, Galibi-Kali’na, Galibi-Marworno e Palikur.

Nestas experiências emblemáticas da diversidade étnico-museal no Brasil, uma intrincada relação se destaca: os museus indígenas enquanto expressões de sistemas de conhecimentos forjados na resistência dos povos e fortemente vinculados às suas mobilizações e cosmologias, revelando a íntima relação entre o estatuto da memória e a atuação política dos movimentos étnicos.

Estes três museus se constituíram a partir da década de 1990 como as principais referências indígenas no cenário museal brasileiro, atuantes até hoje. São experiências que estabelecem diferentes conexões entre contextos locais, regionais e nacionais, nos possibilitando atentar para a importância das interações sociais entre múltiplos sujeitos e em diferentes escalas no desenvolvimento dos processos museológicos e seus desdobramentos – incluindo os limites e os desafios para a autogestão museológica indígena.

Na década de 1980, iniciou-se o processo de mobilização que deu origem ao primeiro museu indígena no país: o Museu Magüta, dos Ticuna. O surgimento do museu ocorreu em decorrência da criação do “Centro de Documentação e Pesquisa do Alto Solimões: Maguta”, projeto desenvolvido em 1985 por lideranças reunidas no Conselho Geral da Tribo Ticuna (CGTT) – associação de caciques – em parceria com uma equipe de pesquisadores do Museu Nacional da Universidade Federal do Rio de Janeiro (UFRJ), coordenada pelo antropólogo João Pacheco de Oliveira. Foi aberto ao público indígena e não-indígena entre 1990/1991, tendo como objetivo a divulgação e o fortalecimento cultural do povo Ticuna. Passou a funcionar exclusivamente sob administração indígena a partir de 1996. Foi reconhecido como uma experiência pioneira e singular – o primeiro museu indígena, “gerido por indígenas”, diferente dos museus etnográficos e antropológicos, mesmo aqueles voltados à causa indígena, como o Museu do Índio/RJ, criado em 1953, por iniciativa do antropólogo Darcy Ribeiro⁰⁴.

Nino Fernandes se refere às motivações que levaram os Tikuna à criação do Museu Maguta. Na roda de conversa realizada no pré-evento do III Fórum Nacional de Museus Indígenas, na Universidade Federal do Piauí, em Teresina, no dia 18 de outubro de 2017, Nino narrou como o Museu Maguta surgiu, como parte da trajetória de mobilização de seu povo:

(...) Gente, nós Tikuna, nós nos organizamos desde década de 80, década de 80 nós organizamos, mas antes, em década de 78, nós organizamos, nós professores, professores Tikuna (...) na nossa região, nós chamávamos, o pessoal chama Alto Solimões, Manaus pra lá (...) **E nós Tikuna porque é que nós organizamos? Primeiro, nós criamos nossa organização, que chama Conselho Geral da Tribo Tikuna, e nós criamos conjunto com as lideranças e as comunidades, né. Em década de 80, depois, em década de 86, nós criamos a organização dos professores, que chama Organização Geral dos Professores Tikuna Bilíngue.**

[04] Maiores informações sobre o processo de formação do Museu Maguta, ver: OLIVEIRA, 2012. Informações sobre a liderança Tikuna Nino Fernandes, um dos idealizadores e gestores do Museu Maguta, no contexto de criação Rede Indígena de Memória e Museologia Social e de surgimento da noção de Museologia Indígena, ver: GOMES, 2018.

Porque é que nós criamos? Por que é que nós pensamos todas essas organização? Naquele tempo nem existe COIAB ainda, não tem nada de COIAB, num é (...) quem fez COIAB foi nós Tikuna, nós que começamos, né. Então gente, aí nessa organização, depois nós professores pensamos como nós nos valorizamos, vocês sabem (...) que a história, quem conta são os colonizadores, a colonização. Desde muito tempo, desde 1619, 16, que os colonizadores chegaram em Belém do Pará, num é, e depois em 1637 subiram o tal do coronel, do general Pedro Teixeira, conhecido, e encontraram os Tikuna lá, os primeiro que encontraram os Tikuna, os Tikuna que encontraram os brancos (...) então, assim gente depois, em 1988, **nós pensamos, nós passamos vários discriminação, nosso liderança fica preso, nosso liderança assassinado, no município. Aí, nessa assembleia, nós pensamos, porque é que nós não temos respeito, porque que nós num temos valor**, nós Tikuna. Gente, nós Tikuna somos aproximadamente 60 mil hoje em dia, nós temos 160 comunidades, aldeias, nós temos 8 comunidades onde tem 10 mil habitantes (...) E nossa comunidade, gente, desculpa os outros índios que estão aqui presente, nós fala só na nossa idioma, nossos professores, trabalha só na nossa fala pra nossos alunos. (...) **por que é que nos somos discriminados naquele tempo, que nós somos não respeitado**, num é... também que aconteceu muita coisa com nós, né. (...) **Massacre dos Tikuna, 88, ano em que os Tikuna foram matado, onde os Tikuna foram morto, e onde os Tikuna foram ferido. No 88, aquele tempo. E foi causa disso que nós pensamos no museu (...) para que nós tenha esse respeito, que maneira, uma assembleia dos caciques, um cacique disse assim, ‘porque é que nos num temos respeito, porque? Porque que nosotros no tienes respecto de pueblo, de brasileiros?’ (...) Assim nós naquele tempo, na cidade, pode ser homem pode ser mulher (...) realmente, os branco não gostava de nós. Causa disso que nós pensamos no museu, (...) onde nós mostrar alguma coisa nosso pra poder ser respeitado (...), aí que nós pensamos, de sobre museu, certo assim. Nós temos respeito.** Ai nós partimos, num é, naquele tempo... Com certeza os outros professores conhecem, o professor João Pacheco, a Jussara Gruber... chegaram lá com nós, são pesquisadores, e nós, Tikuna, conversando, chegando perto, pra pedir, pra ter uma orientação, num é, e assim, que nós conseguimos algum projeto pra nós fazer o Museu Maguta, num é. Assim foi o Museu Maguta, nós criamos, nós fazemos, num é. Quando nós queremos inaugurar, gente, antes de inauguração lá, o pessoal da cidade soube que vão chegar vários pessoal, algum deputado vai chegar, algum pessoal de alguma instituição, pegaram, fizeram muita manifestação, fizeram, ‘vamos queimar, vamos queimar, tem que queimar’. Aí tava lá naquele tempo João Pacheco e Jussara Gruber, aí foram embora senão podia acontecer alguma coisa. Eu e meu colega, Constantino, meu colega que já faleceu, nos acoitamos lá, realmente não aconteceu nada com nós, nós dois Tikuna (...) Mas, assim, na inauguração não conseguimos inaugurar porque a causa de discriminação, porque lá se localiza os madeireiros, os seringueiros, num é, que não querem a terra dos Tikuna pra demarcar, então causa disso, ele ficaram assim, palavra assim, ficaram muito puto com nós (...) Mas nós sofremos, nós saímos, nós inauguramos o museu. E nós mostramos

agora pros filhos, pros netos daqueles madeireiros, eles vão lá fazer pesquisa, vão lá, eles foram na semana passada, a Universidade do Estado do Amazonas, foram lá, os alunos, (...) não só indígena, mas foram também não indígena e indígena, foram lá (...) então isso com certeza, aquele cacique chegou na cabeça dele, né, 86, ele falou isso com certeza ali nós indígenas nós ter mais respeito. Então era isso que eu queria deixar aí, pra não falar muito, na minha língua, muito obrigado, (...)

(Nino Fernandes).

Nesta fala, fica bastante evidente que a narrativa de Nino Fernandes associa a criação do Museu Maguta como um local de mostrar a “cultura”, impor respeito e combater o preconceito, a discriminação e a violência. As construções sociais da memória concebidas nos museus indígenas são processos em que as concepções de história e as categorias nativas associadas articulam-se às experiências de cada povo, através de atos e palavras que constituem em linguagens próprias os sentidos atribuídos aos objetos e às noções de (i)materialidade. O modo como as noções ocidentais de “cultura” e “patrimônio” são “indigenizadas” dizem respeito à sua apropriação em contextos de mobilização política e ressignificação da memória, traduzidas como instrumentos de libertação. As reinvenções destas categorias como ferramentas de mobilização fortalecem o poder político dos museus indígenas como espaços que constroem relações mais simétricas com a sociedade envolvente. Ao se materializarem em espaços físicos, seja nos territórios das aldeias (como o Museu dos Kanindé) ou nas cidades que sediam os municípios onde vivem (como o Museu Maguta e o Museu Kuahí), demarcam uma presença, simbólica e literal, que apresenta uma visão acerca de si mesmos (auto-narrativas), no passado e no presente, demarcando um posicionamento político (mobilização étnica) e tornando-se instrumentos mediadores de relações sociais, enquanto espaços dialógicos que reconfiguram as disputas de poder com a sociedade envolvente.

O Museu Kuahí possui um perfil bastante específico de museu indígena. Assim como o Museu Maguta, tem sua sede situada no interior de um perímetro urbano municipal, no caso, na cidade de Oiapoque/Amapá, extremo norte do país, na tríplice fronteira com a Guiana Francesa e o Suriname. Possui um perfil bastante específico de museu indígena, já que, mesmo estando vinculado administrativamente a um governo estadual, surgiu a partir da iniciativa e demanda de organizações indígenas ao poder público, tendo em seu quadro funcional profissionais dos quatro povos nele representados, que desde sua criação gerenciam o museu e são remunerados pelo poder público – situação *sui generis* dentre os museus indígenas no país. Sua abertura oficial ocorreu em 2007, mas o processo de discussão sobre um espaço museal indígena por parte destes povos se deu bem antes disso. Amadureceu através de uma parceria entre lideranças indígenas e pesquisadores(as) indigenistas, sob a coordenação da antropóloga e profa. Lux Boelitz Vidal, do Departamento de Antropologia da USP, em um contexto político estadual favorável.

É considerado um dos primeiros museus indígenas no Brasil e é o único museu do Oiapoque, atendendo toda a região em seu entorno, recebendo estudantes, população indígena e não-indígena e turistas nacionais e estrangeiros, devido à sua localização estratégica. O Museu Kuahí é uma experiência avançada dentre os museus indígenas, tendo contribuído para a formação de quadros técnicos altamente qualificados para o trabalho museal. Possui uma dotação orçamentária que precisa ser renovada anualmente, fato que possibilita ou dificulta seu funcionamento adequado, incluindo a manutenção da sua sede (localizada na principal rua da cidade de Oiapoque), seus projetos/programas e a remuneração de seus funcionários. Isso tem ocasionado, a cada quatro anos, certa tensão, por conta das incertezas do que as alterações político-partidárias na esfera governamental podem trazer em relação ao museu (Gomes, 2019)⁰⁵.

Na tarde do dia 16 de agosto de 2016, durante o II Fórum Nacional de Museus Indígenas, Fabrício Karipuna apresentou sua visão sobre a criação do museu Kuahí, no qual atuou desde seu início:

Que é um museu que foi inaugurado em 2007 mas ele vem sendo pensado desde os anos 90, ele representa quatro povos indígenas, Karipuna, Palikur, Galibi-Marworno e Galibi-Kali’na. Como a professora (Lux) tinha falado, a gente praticamente só nos conheciam mais nas assembleias periódicas. Nós nos organizava e ia debater nossos assuntos em comum. Mas fomos nos aproximar mais, ter mais contato, conhecer a cultura um do outro mais quando foi criado esse museu com a Rede. Aonde há o museu que traz todos os quatro povos lá dentro trabalhando conjuntamente, em prol de uma causa, né. A questão cultural, e a gente sempre busca esse tipo de diálogo constante dentro das comunidades. Porque as antenas do museu elas tão dentro das comunidades indígenas. É muito importante a gente não, deixar isso claro né, que as comunidades elas são importantes demais pro museu. Então a gente busca esse trabalho dentro das comunidades, junto com as escolas, na questão da documentação, na questão de oficinas, sempre buscamos quando fazemos alguma pesquisa tá trazendo nossos artesões, as pessoas nas comunidades pra tá participando, porque são pessoas detentoras de conhecimento milenar que são repassados para as gerações mais novas [...] Então todo esse trabalho lá no Oiapoque, é um trabalho muito árduo. Porque nas terras indígenas, as comunidades atualmente são cinquenta aldeias, das quatro etnias, que estão bastante dispersos na localidade. Então pra você trocar de uma pra outra é bastante cansativo, mas sempre procuro estar nas comunidades ouvindo esse trabalho, levando a questão do museu, do trabalho nessa importância que o museu tem essa representatividade que tem dentro do município pros povos indígenas, que é um ponto de referência dentro do Oiapoque, no Museu Kuahí, na área da fronteira ali do Brasil. Um prédio que tá na parte central da cidade. Então é muito importante estar sempre com esse contato direto, com as nossas lideranças,

[05] Maiores informações sobre o Museu Kuahí: ABREU, 2012; CASTRO E VIDAL, 2001; MACÊDO E GRUPIONI, 2009; VIDAL, 2008 e 2013.

com os pajés, com os caciques, esse trabalho também que a gente sempre faz com as escolas. Questão que a gente tem a semana cultural, aonde eles passam um calendário que foi incorporado durante uma semana, eles acabam transmitindo para as crianças mais jovens conhecimento, conquistando, fazendo [...] uma peneira, cuia, questão dos cantos, dos mastros de turé, enfim, todos esses, que a gente acabou vendo que a juventude tava esquecendo. Mas com esse trabalho realizado com a escola em parceria com o museu, na qual sempre participo todos os anos, que foi incorporado na escola (...). E a gente vê que um trabalho muito bom que acaba, a gente vê que as crianças hoje já conseguem ter coisas que elas haviam esquecido e coisas que elas estão resgatando, né? Essa memória, o resgate da memória. Muito importante sendo repassado pelas lideranças, pelos mais velhos. Então as lideranças sempre procuram compartilhar o máximo com a gente, essa transmissão dos saberes tradicionais que eles adquiriram, ao longo da sua vida, e procuram compartilhar com a gente. O museu sempre compartilhando com eles essa questão do registro, do resgate da memória, tá?

(Fabrício Karipuna, agosto de 2016, durante o II Fórum Nacional de Museus Indígenas).

A situação do Museu Kuahí é bem distinta das do Museu Maguta e do Museu dos Kanindé. O Museu Maguta está vinculado formalmente às organizações indígenas do povo Tikuna, tendo surgido com o apoio de antropólogos e indigenistas, em um contexto de conflito e intensa mobilização contra a violência e discriminação, como uma ferramenta de apresentação pública dos Tikuna perante a sociedade amazonense e de outros países, na fronteira entre o Brasil, o Peru e a Colômbia, por onde se espalham mais de 50 mil pessoas do povo Tikuna, constituindo a maior população indígena da Amazônia brasileira.

Já o Museu dos Kanindé (1995), nesse quadro avaliativo acerca da criação e da gestão destas experiências museológicas pioneiras entre os indígenas no Brasil, surgiu no bojo de um processo de emergência étnica⁰⁶, antes mesmo da criação da Associação Indígena Kanindé de Aratuba (AIKA), que só ocorreria em 1998. Sua criação, gestão e manutenção permaneceu por longos anos (até 2011), exclusivamente sob a responsabilidade de sua maior liderança, o senhor José Maria Pereira dos Santos, o cacique Sotero, que também exerceu o papel de principal mobilizador de seus parentes na afirmação como povo indígena.

Ao longo de três décadas, o cacique Sotero implementou práticas de colecionamento que deram origem ao Museu dos Kanindé, aberto em 1995 no Sítio Fernandes. No III Fórum Nacional de Museus Indígenas (2017), ele participou da roda de conversa “A visão dos pajés, caciques e lideranças sobre os museus e a memória indígenas”, que reuniu 35 pessoas. Assim falou o cacique Sotero:

[06] Na antropologia brasileira, especialmente entre os povos indígenas da região Nordeste, “Este processo de mobilização política em torno da identidade étnica foi denominado por alguns estudiosos de ‘etnogênese’ ou ‘emergência étnica’, abrangendo ‘tanto a emergência de novas identidades como a reinvenção de etnias

reconhecidas’ (Oliveira, 2004, p. 20). [...] João Pacheco de Oliveira utiliza o termo ‘ressurgimento das identidades étnicas’ (Oliveira, 2004), enquanto Edwin Reesink prefere a expressão ‘reemergência’ ou ‘ressurgência’, ao considerar a existência de uma emergência historicamente anterior (Reesink, 2000, p. 394-395) (apud Vaz Filho, 2010, p.105). [...] Há de se concordar que

o processo de mobilização de grupos sociais reivindicando uma identidade étnica e direitos diferenciados evidencia uma tendência à etnicização da política, ou seja, à politização das identificações étnicas” (GOMES, 2012, p. 65-66).

(...) Não vamos pensar que são só as peças não, mas vocês hoje andando no Museu dos Kanindé, vocês vão ver muita peça, tem quinhentas e tanta peças lá, nas paredes, no chão, nas vidraças, e alguém “mas para que vocês querem esses couros de tamanduá, de girita, de todo tipo de caça”? Para mim, como um índio, como cacique, eu acho muito importante aquilo ali. Para quem? Principalmente, para o mais novo, os alunos, que aquilo ali é uma aula que, quando eles vão com os professores consultar a gente o que é aquele, eu sei explicar ou também alguma liderança mais velha sabe explicar o que é e quem utilizou aqueles couros ali. A gente comia a carne e fazia do couro, costura, come, deixa o tamanduá, o tejo, que é mesmo que estar olhando para ele vivo, para mostrar que tinha e tem ainda pouquinho, mas ainda tem aquela caça ali. Porque se a gente não mostrar aquilo ali, pode, hoje, o mais novo dizer “ou papai, ou vovô ou tataravô, dizia que comia isso, pegava aquilo e a gente nunca viu um couro ou uma figura, da onde ele disse que tinha no museu”. Mas lá tem essa história e tem as coisas para quem quiser ver ou viver. Eles não estão vivos, eles estão mortos, mas é um morto-vivo. Para a sociedade, a gente mostrar à sociedade, que existia aquilo ali. E é um livro, nós não vê um aluno hoje, não estuda num livro? Nós também ensina o mais novo naquela coisas, que tem todo naquele quartozinho no nosso museu Kanindé, lá em Aratuba, no Ceará. Era isso. Eu quero, mais uma vez, parabenizar todos nós, todos esses que falaram, tudinho, que eu sabia que tinha museu em suas residências, em seu estado, mas nós estava calados com isso aí. Talvez estivesse ou na comunidade dele, estava num estadinho como a nossa. Nós dizia que era um museu, mas não dizia, mas os outros não estavam sabendo. Hoje, os Kanindé estamos sabendo que vocês têm museus lá na aldeia de vocês, e vocês também vão sair sabendo que os Kanindé também tem museu. Que quando eu ouvi falar do seu Nino, do primeiro museu do Brasil, museu indígena, e também o primeiro Museu dos Kanindé Indígena do Ceará, foi o nosso, que ele está sendo uma lição para todos nós, como o dele também está sendo. Muito obrigado vocês por hoje. Até amanhã, Deus quiser.

(Cacique Sotero III Fórum Nacional de Museus Indígenas, dia 18 de outubro de 2017.)

Entre 2012 e 2013, com a execução do projeto *Museu dos Kanindé: formação, fomento e infra-estrutura*, contemplado com recursos do I Prêmio Pontos de Memória/IBRAM, os Kanindé construíram uma nova sede ao lado da Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos, fortalecendo os trabalhos conjuntos entre museu e escola. Em 2025, o museu completa 30 anos. Em 2024, o seu Núcleo Educativo, fundado em 2011, completou quatorze anos de existência, consolidado enquanto um espaço de formação integral por onde já passaram mais de cinquenta jovens estudantes da escola indígena, ao longo de quatro diferentes gerações. Uma verdadeira revolução educacional e museológica comunitária por meio da memória, dos objetos e do diálogo intergeracional.

Entre os Kanindé, há uma estreita relação entre o surgimento do museu e a emergência étnica ocorrida em 1995, ano em que eles passaram a se mobilizar por reconhecimento frente ao Estado brasileiro. Neste processo, musealização e mobilização propiciaram um rico e criativo contexto para a ressemantização de objetos em um espaço museal em seu território, envolvendo as dinâmicas étnicas com a ressignificação das memórias sociais e das noções de “cultura” e “patrimônio” (GOMES, 2012 e 2016). Hoje, conquistou reconhecimento e prestígio nacional, tornando-se uma das principais referências da museologia indígena e comunitária no país.

Desde estas três experiências, o quadro nacional de museus e iniciativas museológicas protagonizadas por populações indígenas, em aldeias e/ou espaços institucionais, se ampliou, complexificou e ganhou visibilidade e importância política, dentro e fora das áreas indígenas, influenciando as políticas públicas para museus e memória. A história da criação de muitos destes museus evidencia a íntima relação entre memória e mobilizações étnicas, no interior das quais são constituídos os processos de autogestão museológica indígena. Em muitos casos, surgiram como parte de processos organizativos, de associativismo e/ou de educação intercultural, para fortalecer suas lutas políticas e fazer frente a contextos adversos, nos quais era necessária a invenção de novas instâncias de mobilização social. Para além destes casos paradigmáticos, existem vários outros museus indígenas espalhados de norte a sul do país, que exibem uma diversidade de genealogias e formatos de autogestão indígena do patrimônio museológico, entre as políticas públicas e as políticas étnicas.

Os museus indígenas são espaços de resistência, possuindo um papel fundamental na constituição de sentidos para o passado que justificam, legitimam e fortalecem as lutas do presente. Os protagonistas destes processos vêm constituindo um conceito próprio de museu, que recebe uma polissemia de significados de acordo com as pessoas, as situações e os usos que fazem da noção em suas interações sociais. Esta museologia sob a ótica indígena vem se formando a partir do encontro entre sujeitos que professam um conjunto heterogêneo de discursos e desenvolvem diferentes práticas nas quais protagonizam processos museológicos em seus territórios, a partir de formas específicas de apropriação e tradução dos museus como parte de suas mobilizações, no horizonte de suas cosmologias e a partir das diferentes interações, envolvendo sujeitos humanos e não-humanos, entre agências compartilhadas, redes de troca, comunicação e fluxos constantes.

A interlocução junto ao Estado, que se fortaleceu como uma das principais frentes de atuação da Museologia Indígena, tem pautado permanentemente que as políticas públicas de direito à memória sejam adequadas às especificidades dos seus povos, territórios e de seus projetos de vida e futuro. Os encontros de museus indígenas, sejam os grandes fóruns interculturais ou os pequenos seminários locais, são espaços de diálogos entre as diferentes formas de apropriação e tradução dos museus como parte das lutas indígenas. O debate sobre repatriação, acesso e uso de objetos, coleções e acervos indígenas armazenados (ou

“aprimorados/capturados”, como dizem muitas lideranças) em museus não-indígenas tensiona questões éticas, estéticas, políticas, teóricas, metodológicas e museográficas⁰⁷.

No início da década de 2010, povos indígenas que fortaleceram processos museológicos em seus territórios estabeleceram paralelamente um diálogo cada vez maior com o Estado brasileiro sobre as políticas culturais e museológicas. Dos territórios indígenas à interlocução com os poderes públicos, o duplo sentido desse processo se ramificou em várias direções, que se entrelaçaram na organização de uma rede que agregou diferentes povos em um movimento nacional de museus indígenas.

A REDE INDÍGENA DE MEMÓRIA E MUSEOLOGIA SOCIAL: ENTRE POLÍTICAS PÚBLICAS E AS POLÍTICAS ÉTNICAS

A Rede Indígena de Memória e Museologia Social foi fundada em dezembro de 2014, na cidade do Recife/PE, como uma instância de articulação política, formação e troca de experiências. As iniciativas que a compuseram primam pela diversidade e a gestão indígena do patrimônio, dos territórios e conhecimentos tradicionais. O vigor com que estas experiências se impuseram no Brasil tem fortalecido a organização de um campo político-museológico autônomo, por um lado, associado ao movimento indígena e, por outro, às redes de memória e museologia social do país⁰⁸. A criação da Rede Indígena promoveu uma intensa e dinâmica articulação entre experiências de diferentes estados brasileiros, como Ceará, Pernambuco, São Paulo, Rio de Janeiro, Amapá, Amazonas, Rondônia, Rio Grande do Norte, Rio Grande do Sul, Paraná, Paraíba, Piauí e outros, abrangendo as cinco regiões do país.

Além de inúmeros encontros locais, regionais e estaduais, a culminância do processo de mobilização nacional em torno do debate sobre memória e políticas museológicas indígenas foi a realização das três edições do Fórum Nacional de Museus Indígenas, em 2015, 2016 e 2017. Estes encontros multiétnicos tiveram como objetivos a articulação, a socialização dos trabalhos feitos nas aldeias, a formação em rede, a ação coletiva e o diálogo sobre as políticas públicas para a memória e os museus indígenas. As três edições dos fóruns de museus

indígenas consolidaram o encontro como principal instância de discussão política coletiva da Rede Indígena de Memória e Museologia Social.

Os dois primeiros fóruns, em 2015 e 2016, possibilitaram a ampliação da rede e o conhecimento mútuo entre diversas pessoas coletividades que vinham atuando com projetos de memória e museologia indígena no Brasil. Nestas edições, o debate sobre políticas públicas e a relação com o Estado se refletiu no conteúdo das discussões sistematizadas nos seus documentos finais. No terceiro fórum, em 2017, o foco foi o processo organizativo, as estruturas de decisão coletiva e a articulação nacional da Rede Indígena. O debate sobre os dilemas entre autonomia e institucionalidade foram frequentes.

Entre 2015 e 2016, uma crise política e institucional se acentuou no Brasil.

Em maio de 2016, em um dos episódios mais marcantes da história política recente no país, a Câmara dos Deputados ratificou o afastamento temporário de Dilma Rousseff (PT) da presidência da República. Após o vice-presidente Michel Temer assumir interinamente o cargo, as mudanças iniciaram de imediato. Em agosto de 2016, o processo resultou no *impeachment* de Dilma Rousseff da presidência da República, antes da metade de seu segundo mandato. Tal processo político, chamado por muitos analistas de “golpe jurídico-midiático-parlamentar”⁰⁹, inaugurou um novo contexto governamental no país, caracterizado por uma reorientação em relação às políticas públicas para uma perspectiva neoliberal de Estado, abrindo espaço para o advento do neofascismo, a partir das eleições de 2018.

No governo Temer, a maior parte dos canais de participação social nos quais se davam as construções dialógicas e pactuações efetuadas entre Estado e sociedade civil relativas às políticas museológicas foram sendo esvaziados e desconfigurados. A “nova” gestão federal trazia uma agenda política neoliberal que significou uma ruptura inconteste em relação às diretrizes de diversidade e participação social para o campo cultural que vinham sendo construídas desde 2003. O governo Temer teve um direcionamento contrário aos direitos sociais e trabalhistas e às conquistas dos anos anteriores, período em que esteve aliado com o governo do Partido dos Trabalhadores (PT), em um pacto de governabilidade que selou a vida política nacional por três mandatos.

A gravidade da situação foi diretamente proporcional ao aumento da violência e dos ataques contra os direitos, populações e territórios dos povos indígenas, o que resultou em um estado de mobilização permanente por parte do Movimento Nacional Indígena, de entidades indígenas e de setores dos poderes públicos e da sociedade civil sensíveis à causa indígena. Nesse período, entre 2015 e 2017, a Rede Indígena de Memória e Museologia Social estava em pleno processo de expansão de suas atividades no país. Ao ampliar suas articulações, desempenhou um importante papel no debate público sobre políticas públicas museológicas e compôs umas das frentes atuantes nas mobilizações do período. Maturada em

[07] Em um levantamento efetuado entre 2009 e 2019, identificamos 43 experiências e iniciativas museológicas entre populações indígenas no Brasil, elaborando com este material uma sistematização cartográfica (mapa) e uma tabela com dados visando apresentar uma caracterização geral dessas experiências. Ver: Museus Indígenas no Brasil – Mapa e Tabela Descritiva (2019). Originalmente o Anexo 15, em: GOMES, 2019, p. 893-897. Disponível via: <https://repositorio.ufpe.br/handle/123456789/36806>. Acessado em: 23/05/2024.

[08] A vitalidade museológica de diferentes movimentos sociais que se organizaram para a conquista e efetivação do direito à memória frente ao Estado brasileiro resultou na emergência, durante a década de 2010/2020, de uma série de coletivos que se instituíram enquanto Redes de Memória, Patrimônio e Museologia Social. Trazendo ao debate público uma diversidade de pautas direcionadas às políticas públicas, essas coletividades criaram formatos inovadores de organização e mobilização da sociedade civil no campo dos museus. O protagonismo destes movimentos sociais no campo dos museus evidencia o

exercício de uma ativa cidadania política. Possui uma dimensão educativa que tem alfabetizado gestores para a necessidade de uma maior abertura ao diálogo democrático sob a égide da diversidade como paradigma, como preconizam os marcos legais do Estado brasileiro sob a égide da Constituição Federativa de 1988.

[09] Para uma discussão crítica em torno da aplicabilidade do termo “golpe jurídico-midiático-parlamentar” para denominar esse processo, recomendamos o artigo de Danilo

Enrico Martuscelli, Polêmicas sobre a definição do impeachment de Dilma Rousseff como golpe de Estado” (2020).

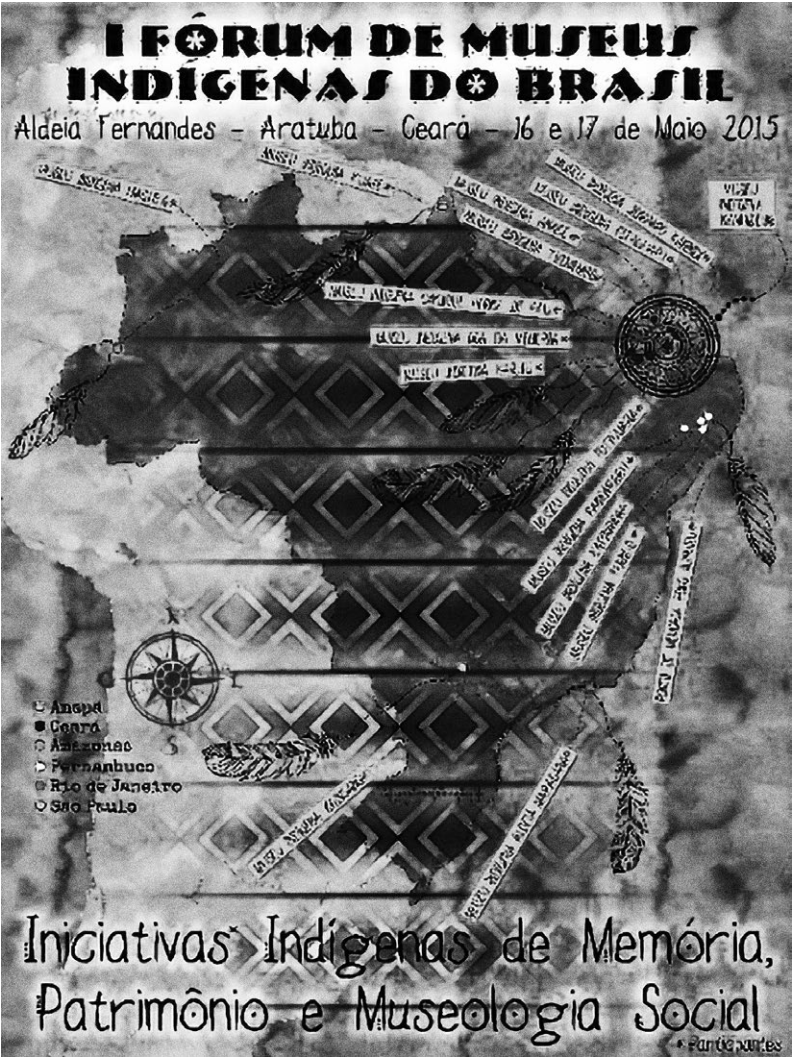
um contexto mais favorável em relação ao diálogo com o Estado sobre políticas públicas, a partir do momento em que se constituiu formalmente, a Rede Indígena passou a integrar parte dos movimentos sociais que resistiram ao desmonte das políticas públicas, seja em relação às políticas indigenistas, seja em relação às políticas museológicas.

O ano de 2015 foi o primeiro no qual aconteceram atividades dos museus indígenas organizados como Rede Indígena de Memória e Museologia Social. A criação de uma instância de articulação própria e independente das universidades, do Estado e de entidades indigenistas, era um sinal evidente de fortalecimento da autonomia. A realização do primeiro fórum inaugurou uma série de encontros sobre museus e memória indígenas organizados pelos próprios indígenas, que passaram a ser realizados em seus territórios em diferentes estados do país.

O I Fórum Nacional de Museus Indígenas, aconteceu nos dias 16 e 17 de maio de 2015 no Sítio Fernandes, zona rural de Aratuba/CE, território do Museu dos Kanindé. Foi organizado pela Rede Indígena em parceria com as entidades deste povo, a Associação Indígena Kanindé de Aratuba/AIKA e a Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos, com apoio de um conjunto de coletividades¹⁰. Contou com a presença de 29 instituições públicas e privadas, dentre associações indígenas, entidades, movimentos sociais, órgãos indigenistas, museus indígenas e não-indígenas, ONG's, universidades, escolas, entre outras; com cerca de 70 participantes, indígenas e não-indígenas, oriundos dos estados do Ceará, Pernambuco, São Paulo, Amapá, Maranhão e Rio de Janeiro.

O diálogo com o Estado, em todas suas variantes e possibilidades, foi um aspecto central nos debates deste Fórum. Considerado como um “momento histórico” pelos participantes, as discussões sobre a formação para a autogestão museológica, a consolidação de núcleos locais e estaduais da rede e o significado da tão falada “autonomia”, antecipavam questões fundamentais, que repetir-se-iam nos encontros da Rede nos anos seguintes. A ausência dos órgãos federais, especificamente da Fundação Nacional do Índio (FUNAI), do Instituto do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (IPHAN) e do Instituto Brasileiro de Museus (IBRAM), foi criticada do primeiro ao último momento. Pautou-se a necessidade de trazer os gestores públicos para os encontros dos museus indígenas; assim como também da importância de irem até eles para a apresentação de suas demandas, pressionando e negociando por políticas públicas adequadas. O sentimento de “descaso das autoridades” pelas políticas públicas para as populações indígenas foi reforçado pela ausência destas instituições. Na visão das lideranças presentes era necessário que os representantes do governo participassem destes encontros, conhecendo e debatendo com as lideranças envolvidas nas experiências de museus nos territórios indígenas.

[10] Centro de Defesa de Direitos Humanos da Arquidiocese de Fortaleza (CDPDH), ADELCO, Rede Cearense de Museus Comunitários, Projeto Historiando, FUNAI, UFC, UFPE, UNILAB, Museu do Índio (FUNAI-RJ) e IBRAM.



[11] As instituições foram: Associação Indígena Kanindé de Aratuba – AIKA; Museu Indígena Jenipapo Kanindé – MIJK; Conselho de Saúde dos Tabajara e Potiguara de Monsenhor Tabosa e Tamboril; Associação Indígena da Aldeia Jucás – Monsenhor Tabosa; Rede Cearense de Museus Comunitários; Projeto Historiando; Programa Pontos de Memória/Ibram/Minc Associação para o Desenvolvimento Local Co Produzido – ADELCO; Centro de Valorização da Cultura Ibiapinense – CEVACI; Conselho Indígena Tremembé de Almofala – CITA; Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade da Universidade Federal de Pernambuco – NEPE/UFPE; Associação das Comunidades dos Índios Tapeba de Caucaia – ACITA; Memorial Tapeba Cacique Perna de Pau; Museu “Memória Viva” da aldeia Jucás – Monsenhor Tabosa; Museu Raízes Indígenas/IPN-RJ; Museu Indígena Kapinawá/PE; Museu Indígena Pitaguary; Organização Mãe Terra Pitaguary; Coordenação das Organizações dos Povos Indígenas do Ceará – COPICE; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo; Programa pós Graduação Interinstituições em Museologia da Universidade de São Paulo; Museu Kuahí dos povos indígenas do Oiapoque/AP; Museu Índia Vanuiri/SP; Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão; Associação da Comunidade indígena Tremembé da Raposa – Maranhão – ACITRERAMA; Associação do Povo Anacé de Caucaia; Museu Indígena Kanindé e Escola Indígena Manoel Francisco dos Santos – povo Kanindé; Rede Indígena de Memória e Museologia Social.

[Img. 01] Cartaz do I Fórum Nacional de Museus Indígenas, maio de 2015. Fonte: Samuel Oliveira (2015).

Foi elaborado um documento final do encontro, que sistematizava as principais demandas e propostas para ações de museologia indígena e políticas culturais para os povos indígenas no Brasil. Assinado por 36 pessoas de 29 instituições¹¹, foi dividido em 4 eixos temáticos (*Gestão Museológica e Museus Indígenas; Formação e Capacitação; Sustentabilidade, Fomento e Financiamento; e Articulação em Rede*); para cada um deles haviam diretrizes e, para cada uma delas, estratégias e ações. A semelhança com a estrutura dos documentos que eram discutidos em reuniões e eventos sobre políticas públicas, junto ao IBRAM, não era mera coincidência. O documento trazia também os principais encaminhamentos do fórum:

- » A indicação de articuladores estaduais e regionais da Rede;
- » Criação de canais para a constituição de uma estrutura de comunicação para a Rede Indígena;
- » Escolha de um local para a realização da 2º- edição do fórum: a Terra Indígena Kapinawá, em Buíque, Estado de Pernambuco.
- » Políticas públicas para cultura, memória e museus já haviam virado, literalmente, “coisas de índios” (GOMES, 2016 e 2019).

O II Fórum Nacional de Museus Indígenas foi realizado de 15 a 20 de agosto de 2016, na aldeia Mina Grande do povo Kapinawá, no município de Buíque, interior do estado de Pernambuco.

Criados e geridos pelas populações e comunidades indígenas no interior de seus territórios, os espaços de memória, assim como os museus, centros de documentação e casas de cultura indígenas expressam a indissociável conexão com a Natureza Sagrada, com a força dos Encantados e com o Bem-Viver de suas populações. Espaços que propiciam o (re) encontro com a ancestralidade, o encanto e a encantaria; que possibilitam a educação intercultural, a construção social da memória e a documentação, salvaguarda e transmissão de conhecimentos e saberes tradicionais.

(Documento Final do II Fórum Nacional de Museus Indígenas).

[Img. 02] Identidade Visual da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. Fonte: Alessandra Gama e Rede Indígena de Memória e Museologia Social (2015).



Os principais apoios institucionais deste segundo encontro nacional foram o Núcleo de Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade da Universidade Federal de Pernambuco (NEPE/UFPE), o Museu do Índio/FUNAI-RJ e o Museu do Homem do Nordeste/Fundação Joaquim Nabuco/FUNDAJ. Participaram do fórum representantes indígenas, governamentais, de universidades, de instituições indígenas, indigenistas, de pesquisa e de organizações não-governamentais. Os participantes vieram de dezessete estados brasileiros: Maranhão, Piauí, Ceará, Rio Grande do Norte, Pernambuco, Bahia, Rio de Janeiro, Paraná, Rio Grande do Sul, Rondônia, Amazonas, Acre, Pará, Mato Grosso, Amapá, São Paulo e Tocantins. Além dos participantes do povo Kapinawá, estiveram presentes indígenas de 29 povos¹².

[Img. 03] Cartaz do II Fórum Nacional de Museus Indígenas. Fonte: Samuel Oliveira (2016).

[12] Foram eles: Fulni-ô, Truká, Pankará, Atikum, Pankararu, Xukuru e Kambiwá (Pernambuco), Kaingang (do Paraná, São Paulo e Rio Grande do Sul), Potiguara, Tapeba, Anacé, Pitaguary, Jenipapo-Kanindé, Tremembé e Kanindé (Ceará), Tupinambá (Bahia), Huni Kuin (Acre), Trumai (Mato Grosso), Suruí Paiter (Rondônia), Mundurucu (Pará), Canela-Ramkokamekrá (Maranhão), Tabajara e Kariri (Piauí), Potiguara do Amarelão e Paiaçu do Apodi (Rio Grande do Norte), Mundurucu (Tocantins), Pataxó (Bahia) e Karipuna (Amapá).

O Documento Final do II Fórum Nacional de Museus Indígenas traçava suas perspectivas de atuação frente ao contexto do país:

Diante da atual conjuntura política do Brasil, da crise de representatividade, da ilegitimidade do Governo golpista, da perda significativa de conquistas históricas e da deflagrada ofensiva do agronegócio, da bancada ruralista e evangélica contra os direitos, a vida e os territórios das populações indígenas, discutiu-se a importância de mantermos a nossa autonomia perante o Estado. O caráter descentralizado e horizontal da Rede Indígena de Memória e Museologia Social espelha a heterogeneidade das iniciativas que a compõe e reforça-se pela decisão de não-institucionalizar a sua atuação, na perspectiva de concretizar atividades e ações coletivas que garantam a ampliação, o fortalecimento e a sustentabilidade das bases comunitárias de nossas iniciativas e a autonomia dos processos museológicos indígenas em relação ao Estado nacional brasileiro. Nesta perspectiva, o II Fórum Nacional de Museus Indígenas reuniu representantes de povos indígenas que desenvolvem ações de memória e processos museológicos em seus territórios, para a troca de experiências e saberes, articulação interinstitucional e formação em rede.

(Documento Final do II Fórum Nacional de Museus Indígenas, 20 de agosto de 2016).

As propostas reunidas no documento final foram inicialmente discutidas e sistematizadas no I Fórum Nacional de Museus Indígenas, em maio de 2015. Foram retomadas, rediscutidas e aperfeiçoadas em agosto de 2016. Constituíam o resultado do acúmulo de discussões,



[Img. 04] Ritual de Encerramento do II Fórum Nacional de Museus Indígenas. Fonte: O autor (2016).

interlocuções e aprendizados coletivos, condensando o amadurecimento de uma pauta própria de parcela do movimento indígena para o campo museológico, que articulava suas mobilizações sociais às políticas públicas voltadas à valorização da diversidade étnica e pelo direito à memória. Considerando o contexto em que estas proposições foram formuladas (entre 2014 e 2017), período caracterizado pela descontinuidade das políticas museológicas e a ruptura das pactuações que estavam em curso nos anos anteriores, essa agenda propositiva de ações tem um potencial significativo de ser retomada, atualizada e implementada, no diálogo entre o Estado e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social.

A capacidade de mobilização da Rede Indígena atingiu sua culminância neste encontro, ultrapassando as fronteiras nacionais¹³. A grande quantidade de indígenas e instituições impressionou aos presentes, com uma estimativa de mais de 500 pessoas circulando diariamente na aldeia Mina Grande, um verdadeiro festival multicultural realizado de modo independente, a partir de articulações com parceiros e instituições apoiadoras¹⁴.

O documento final do encontro, assinado por mais de 230 pessoas, além de diretrizes, ações e estratégias a serem realizadas pela Rede Indígena, sistematizou um conjunto de propostas para políticas públicas de direito à memória indígena, a partir de quatro eixos:

- » Gestão museológica, territórios indígenas e patrimônio cultural;
- » Formação e capacitação;
- » Políticas públicas, sustentabilidade e fomento;
- » Estratégias para articulação em rede.

Em cada um destes tópicos foram elencadas ações para serem feitas pela própria Rede e proposições sugeridas ao Estado em diferentes níveis. O documento trouxe ainda as moções e os encaminhamentos aprovados na plenária final, cujos principais elencamos abaixo:

- » Realização do III Fórum Nacional de Museus Indígenas no Estado do Piauí, em 2017;
- » Realização de encontros municipais, estaduais e regionais de articulação, nas cinco regiões brasileiras;

[13] Foram enviados dois vídeos que representam algumas das conexões que a Rede Indígena estava realizando para além do território nacional. Um deles foi de Francisco Hernández Carreras, membro do Consejo Coordinador da Red de Museos Comunitarios de América e integrante da Union de Museos Comunitarios de Oaxaca/UMCO; o outro foi do francês Hugues de Varine, ex-diretor do ICOM. Ambos afirmaram o papel político e social dos museus indígenas no contexto internacional.

[14] Entre as instituições, estiveram presentes: Núcleo e Estudos e Pesquisas sobre Etnicidade da Universidade Federal de Pernambuco (NEPE/UFPE), Museu do Homem do Nordeste da Fundação Joaquim Nabuco (MUHNE-FUNDAJ), Museu do Índio/FUNAI-RJ, Museu Paraense Emílio Goeldi/PA, Projeto Xingu/UNIFESP-SP, Iepé/SP, UFSC/SC, UFAM/Benjamin Constant-AM, Museu Etnográfico de Neuchatel (Suíça), COJIBE, Universidade Federal do Ceará, Colegiado Setorial de Patrimônio Imaterial - CNPC/MinC, ATOPOS/ECA-USP, Unyleya, Rede Cearense de Museus Comunitários/RCCM, SECULT/PE, SESAPI/PI, Organização dos Jovens Indígenas Kapinawá/OJKA/PE, União da Juventude Pankararu (UJP), Museu Indígena Pitaguary/CE, Licenciatura Intercultural da UEMA/MA, Museu Indígena Potyguara da Serra das Matas/CE, Museu Indígena Potigatapuia/CE, Associação Comunitária do Amarelão/RN, Universidade Federal de Sergipe, Universidade Federal Rural de Pernambuco/UFRPE, Centro de Pesquisa de História Natural e Arqueologia do Maranhão/MA, PPGA/UFAM-AM, PPGMUS-USP/SP, UFPI/PI, Núcleo Audiovisual – TI Apucaraniha/Tamarana-PR, Museu Paiter A Soe/RO, Museu Kapinawá/PE, Museu Indígena Jenipapo-Kanindé/CE, Colégio Estadual Indígena da Serra do Padeiro/Buerarema-BA, FEPHAC/Federação do Povo HuniKui do Acre/AC, Colegiado Setorial de Culturas Indígenas - CNPC/MinC, Museu Wowkriwig/SP, Museu Virtual MukaMukaú/BA, Projeto O Sagrado Brasileiro/RJ, Memorial Tapeba Cacique-Perna-de-Pau/CE, SEDUC/PE, LEMETRO-IFCS-UFRJ, Projeto Historiando/CE, Coordenação Regional Nordeste I/FUNAI, SECULT/PE, CIMI/NE, APOINME, Comissão de Juventude Indígena de Pernambuco/COJIBE, União da Juventude Pankararu/UJP, a Associação Nacional de Ação Indigenista/ANAI e Museu Kuahí dos povos indígenas do Oiapoque/AP.

- » Fortalecimento dos núcleos locais e regionais, com a definição de articuladores estaduais e regionais;
- » Articulação nos estados onde existissem iniciativas e processos museológicos protagonizados por povos indígenas e que ainda não fizessem parte da Rede;
- » Organização de um calendário de ações e eventos para a articulação nos Estados;
- » Desenvolvimento de um site para a Rede Indígena;
- » Envio de um ofício ao Governador e ao Secretário de Cultura do Estado do Amapá, solicitando a recuperação do Museu Kuahí, que estava fechado.

Foram dias intensos de celebrações e ritualísticas, de encontro com a ancestralidade e de fortalecimento da espiritualidade. As principais discussões giraram em torno da variedade de modos de operar a memória em contextos indígenas, a diversidade dos processos museológicos protagonizados por esses povos, o compartilhamento das estratégias de transformação, apropriação e reinvenção dos museus; da construção coletiva de propostas para aprimorar a comunicação entre os povos e seus museus, as entidades indigenistas/educacionais/de pesquisa e os apoiadores da Rede Indígena de Memória e Museologia Social, visando a organização de núcleos locais e estaduais de articulação e mobilização em todas as regiões do país.

(Documento Final do II Fórum Nacional de Museus Indígenas).

O 3º- Fórum Nacional de Museus Indígenas aconteceu entre 19 e 21 de outubro de 2017 na comunidade Nazaré, território onde vivem os Tabajara e Tapuio-Itamaraty, zona rural do município de Lagoa de São Francisco, sertão do Piauí, aproximadamente 150 quilômetros de Teresina¹⁵. Reunindo cerca de 200 pessoas oriundas de 17 estados brasileiros (Bahia, Rio de Janeiro, Sergipe, Pernambuco, Amapá, Ceará, Maranhão, Mato Grosso, Roraima, São Paulo, Rio Grande do Norte, Piauí, Amazonas, Acre, Rondônia e Paraíba), o encontro aconteceu a partir da mobilização de um conjunto de movimentos sociais, entidades e instituições, vinculadas ao Estado e à sociedade civil¹⁶. Mais uma vez, o fórum foi realizado de forma totalmente independente. Além dos apoios institucionais (que garantiram uma parte da logística para a produção do encontro, como passagens, diárias, transporte, deslocamento, materiais, alimentação, infraestrutura etc.), ocorreu uma campanha nacional para

[15] Foram editados três vídeos sobre o III Fórum Nacional de Museus Indígenas: 1. Pelo indígena Guarani e cineasta Carlos Papá (SP): https://drive.google.com/file/d/1sHlj97wkSq-rZCdcZ7fxmUB59gGDhzTo/view?fbclid=IwZXh0bgNhZWQCMTAARl-a_2fXZpJzP2wnoD4u8iGZZlxEkDzM00d4yqv2ia-zlCsi3myjOf-L5nQ_aem_AfoyeD8jcl-qTpNTIZY-WcEzjMuoxHIVI-MxaOW_SNGqHoMI3czV4z-Me5uer65e2FKLxYc2AgUTr9C2J5ObE9xhqNC; 2. Pelo artista-visual Alex Hermes (Labirinto Comunica Produções): <https://www.youtube.com/watch?v=h2odcP7sUIQ> ;

3. Edição Especial do programa televisivo Caminhos e Trilhas, da TV Meio Norte, do Piauí: <https://www.youtube.com/watch?v=7L2SxV3jci&feature=youtu.be>. [16] Foram elas: Governo do Estado do Piauí, Secretaria de Desenvolvimento Rural do Piauí, Prefeitura de Lagoa de São Francisco, Secretarias municipais de Educação e Saúde de Lagoa de São Francisco, Associação dos Povos Indígenas Tabajara de Nazaré (AIPIN), Universidade Estadual do Piauí (UESPI), Universidade Federal do Piauí (UFPI), Departamento de Ciências Sociais e

Programa de Pós-Graduação em Antropologia (UFPI) Laboratório de Cartografia Social do PPGA/UFPI, NEPE/UFPE, a Rede Cearense de Museus Comunitários, Prefeitura Municipal de Lagoa de São Francisco, Obra Kouping do Piauí, Instituto de Pesquisa e Formação Indígena (IEPÉ), Associação para o Desenvolvimento Local Co-Produzido (ADELCO), Museu do Índio/FUNAI-RJ, Escola Santa Ângela.

arrecadação de recurso (através da venda de itens pela internet) e foi cobrado um valor de inscrição para pesquisadores e colaboradores.

As atividades foram organizadas a partir de quatro linhas temáticas:

- » Trocas de experiências;
- » O conceito de museu indígena;
- » Organização social dos povos indígenas;
- » Articulação e organização em rede.

Parte significativa das lideranças que estiveram em Buíque se reencontraram em Nazaré. A estas, juntaram-se lideranças que ainda não haviam participado de nenhum encontro da Rede, fato que evidenciava seu processo de ampliação em curso¹⁷. O objetivo do encontro foi potencializar a atuação nos territórios, por meio das trocas de experiências e da definição de estruturas de gestão e tomadas de decisão coletiva para a Rede Indígena. Foram discutidos mecanismos de gestão compartilhada, dinâmicas de organização voltadas para a autonomia, estruturas de tomada de decisão coletiva e representações estaduais e regionais. Os debates realizados durante uma semana resultaram em encaminhamentos que condensam as principais discussões do fórum¹⁸.

Com a pandemia, cessaram os encontros presenciais de caráter nacional da Rede Indígena. Uma intensa agenda de atividades em formato virtual aconteceu, realizada tanto pelos próprios museus indígenas quanto por outras instituições e coletividades (associações, movimentos, museus, universidades, secretarias etc.), evidenciando ainda mais os trabalhos dos museus indígenas através da internet. Estas ações virtuais, cujos conteúdos estão disponíveis para acesso on line, constituem um importante banco de dados sobre os contextos de diferentes museus indígenas no período de isolamento social.

Destacamos apenas uma destas atividades em formato virtual. Em 16 de outubro de 2020 foi realizado o “Fórum Virtual de Museus Indígenas – Uma Homenagem a Nino Tikuna”, uma

[17] Estes foram os povos e museus indígenas presentes no III Fórum Nacional de Museus Indígenas: Museu Kuahí dos povos indígenas do Oiapoque, Karipuna, Galibi, Galibi-Marworno e Palikur - Amapá; Museu Indígena Jenipapo-Kanindé – Ceará; Povo Tremembé de Almofala – Ceará; Museu Indígena Pitaguary – Ceará; Museu dos Kanindé – Ceará; Museu Kapinawá – Pernambuco; Memorial Tapeba Cacique Perna de Pau – Ceará; povo Kariri de Crateús – Ceará; Museu Potyguara de Jucás – Ceará; Movimento Potigatapuya – Ceará; Povo Maxacali – Minas Gerais; Povo Guarani – São Paulo; Museu Akam Oran Krenak – São Paulo; Museu Wowkriwig – São Paulo; Povo Terena – São Paulo e Mato Grosso-MT; Museu do Índio Luíza Cantofa e Centro Histórico-Cultural Tapuias Paiaxus da Lagoa do Apodi – Rio Grande do Norte; Tapuio-Itamaraty – Piauí; Tabajara de Nazaré – Piauí; Kariri da Serra Grande de

Queimada Nova – Piauí; Tabajara do Canto da Várzea – Piauí; Tabajara de Tucuns – Piauí; Povo Tupinambá da Serra do Padeiro – Bahia; Museu Maguta – povo Tikuna – Amazonas; Federação das Organizações Indígenas do Alto Rio Negro – FOIRN; povo Tariano – Amazonas; Federação dos Povos Huni Kuin do Acre – FEPHAC; Museu Paiter A Soe – povo Paiter Surui – Rondônia; Unión de Museos Comunitarios de Oaxaca, UMCO; Pueblo zapoteco da Sierra Norte de Oaxaca, México; Comissão Guarani Yvirupa-CGY. [18] Foram estes os encaminhamentos do III Fórum: » A definição de critérios de participação de pessoas e coletivos na Rede Indígena de Memória e Museologia Social; » Criação de uma instância de articulação, coordenação e tomada de decisão, o Conselho de Gestão Compartilhada, formado por 2 indígenas (e suplentes) de cada uma das regiões presentes ao Fórum (Nordeste, Sudeste e Norte);

» Definição das atribuições do Conselho: planejamento das ações da Rede; coordenar a organizar o Fórum Nacional de Museus Indígenas; articulação regional e circulação de informações; assessoria aos membros de cada região e estado na realização de suas atividades; planejar o financiamento das atividades da Rede (colaborativamente e através de parcerias); elaborar uma proposta de Regimento Interno para apresentá-lo no IV Fórum; » Definição de uma agenda de trabalho anual, composta por 4 reuniões; » Caráter bienal para o Fórum Nacional, alternando-o com fóruns e encontros locais, regionais e estaduais; » Realização do IV Fórum Nacional de Museus Indígenas em 2019, no Território Indígena Potiguar da Baía da Traição, Paraíba.



[Img. 05] Participantes do III Fórum Nacional de Museus Indígenas do Brasil.
Fonte: Alex Hermes (2017).

[Img. 06] Folder do III Fórum Nacional de Museus Indígenas.
Fonte: Samuel Oliveira (2017).



live organizada através de uma parceria entre diversas organizações¹⁹, coordenado por Alexandre Gomes e Suzenilson Kanindé, como parte da programação da Pré 32^o- Reunião Brasileira de Antropologia (RBA), que esse ano aconteceu em modo virtual por conta da pandemia global da COVID-19. O Fórum reuniu dezenas de representantes de iniciativas de memória e patrimônio cultural que desenvolviam processos museológicos e educacionais em seus territórios, a fim de darem continuidade às trocas de experiências e saberes, articulação interinstitucional e formação em rede, propiciados pelos encontros e atividades presenciais desenvolvidas pela Rede Indígena nos anos anteriores²⁰.

No período pós-pandêmico, as atividades presenciais vêm sendo retomadas pouco a pouco, principalmente a partir de 2023. O primeiro dos núcleos estaduais da rede que se reorganizou foi o do Estado do Ceará. Os processos de autogestão museológica indígena no Ceará, impulsionados pelo pioneirismo do Museu dos Kanindé, alavancaram a articulação nacional da rede de museus indígenas a partir de 2011, se consolidando como uma referência no país, por conta da diversidade de suas experiências e de seu avançado processo de organização²¹. Merecem referência as quatro edições estaduais do Fórum de Museus Indígenas do Ceará, organizado pelo Núcleo CE da Rede.

O IV Fórum Estadual de Museus Indígenas do Ceará foi realizado nos dias 3, 4 e 5 de março de 2023 na Aldeia Monguba, município de Pacatuba, território do povo Pitaguary, em parceria com o Museu Indígena Pitaguary, a Rede Cearense de Museus Comunitários, o Projeto Historiando e o Centro de Defesa e Promoção dos Direitos Humanos (CDPDH) da Arquidiocese de Fortaleza. Como a instância máxima de articulação e deliberação das iniciativas museológicas indígenas do estado, reuniu pela primeira vez após a pandemia da COVID-19 representantes dos museus indígenas, tendo como principal pauta a reorganização das atividades e, como eixos temáticos para o diálogo, a troca de experiência e saberes, a articulação interinstitucional e a formação em rede²². Foi elaborado um documento final do encontro, contendo propostas, diretrizes e estratégias de ações visando a rearticulação da Rede Indígena de Memória e Museologia Social após a pandemia da COVID-19²³.

[19] Foram elas: o Comitê de Patrimônios e Museus (CPM) da Associação Brasileira de Antropologia (ABA), a Rede Indígena de Memória e Museologia Social, o Museu da República (IBRAM), o Museu de Folclore Edison Carneiro/Centro Nacional de Folclore e Cultura Popular/Departamento de Patrimônio Imaterial (IPHAN).
[20] "O Fórum Virtual de Museus Indígenas – Uma Homenagem a Nino Tikuna" está disponível no Canal da TV ABA, via: <https://www.youtube.com/watch?v=VjUc7plsGME>. Acessado em 21/08/2024.

[21] Segundo dados coligidos no IV Fórum Estadual de Museus Indígenas do Ceará (março de 2023), existem as seguintes iniciativas de memória e museologia indígena: Museu Indígena Kanindé – Aratuba, Museu Indígena Jenipapo Kanindé – Aquiraz, Museu Indígena Pitaguary – Pacatuba, Museu Indígena

Tremembé – Almofala, Memorial Cacique Perna de Pau Tapeba – Caucaia, Museu Indígena Oca da Memória – Poranga, Museu Indígena Kariri – Crateús, Museu Indígena João de Barro – Monsenhor Tabosa, Museu Indígena Cabaça de Colo – Tamboril, Museu Indígena Alto do Bode – Monsenhor Tabosa, Museu Indígena Potigatapuia – Monsenhor Tabosa, Ponto de Cultura Tabajara de Quiterianópolis, Museu Indígena Potyguara de Jucás – Monsenhor Tabosa, (Museu Indígena Maria Firmino de Melo – Monsenhor Tabosa, Museu Indígena Sebastiana Rodrigues de Pinho – Monsenhor Tabosa, Ponto de Cultura Recanto dos Encantados – Itapipoca, Museu Indígena Casa de Taipa – Monsenhor Tabosa e o Museu das Marrecas – Lavras da Mangabeira. Estas iniciativas totalizam 18 experiências museais criadas e geridas por organizações indígenas em seus territórios, a maior quantidade no Brasil.

[22] O encontro reuniu cerca de 120 lideranças indígenas, pesquisadores, estudantes, representantes de instituições públicas e gestores culturais para dialogar sobre a realidade dos museus indígenas, a formação de acervos, a autogestão museológica e as estratégias para a rearticulação estadual e nacional da Rede Indígena de Memória e Museologia Social. O evento foi uma homenagem a Pajé Barbosa, Benício Pitaguary e Raquel Pitaguary, lideranças do povo Pitaguary que faleceram em 2022.

[23] Para um maior conhecimento sobre o evento, assistir o vídeo IV FÓRUM ESTADUAL DE MUSEUS INDÍGENAS (Labirinto Comunica/Alex Hermes), disponível via: <https://www.youtube.com/watch?v=gR2lmm3pCJc>. Acessado em: 09/01/2024.

CONCLUSÃO

Nossa luta é global, somos a repetição do que acontece em todos os territórios nativos invadidos nesse último milênio. Estendemos para milênios nosso marco temporal apenas para ilustrar a nossa capacidade de consciência jurídica quando sabemos que somos atemporais. Os ciclos de violência se perpetuam. Eles são baseados em mídias estratégicas e sua força de ação é muito mais forte e eficiente que a nossa. Porém ainda estamos de pé e ainda somos uma nação constituída e isso configura para os nossos opositores o maior de seus desafios, nos desarticular enquanto identidade. (...) Negar a identidade nacional e reivindicar identidade anterior é uma atitude que desperta uma série de elementos que nos faz conscientes de nossa condição de primeiros e talvez configure uma das ações decoloniais mais potentes pois são aberturas para “os veios das águas” da ressurgência. São várias as tonalidades sob as quais se constrói ou reconstrói uma ou várias identidades e ter consciência de sua reconstrução é ter provocado a ruptura com o estado pleno da colonização.

Jaider Esbell, Autodecolonização – Uma pesquisa pessoal no além coletivo, 2020.

Os museus indígenas são parte dos projetos de vida e futuro de cada povo, potencializando a memória como instrumento de luta por direitos.

Nas últimas três décadas floresceram centenas de iniciativas autônomas de museus indígenas no Brasil, que revelam um protagonismo ímpar de diferentes povos na autogestão de suas memórias, por vezes, em embate contra o Estado. Essas iniciativas têm recebido diferentes denominações, de acordo com as variadas vinculações sociais e étnicas de seus organizadores e das formas próprias de definirem suas experiências e projetos de memória. Esse fenômeno não se restringe ao país, mas faz parte de um cenário internacional no qual destaca-se o fortalecimento de coletividades étnicas como protagonistas globais de processos museológicos, fato que promoveu novas dinâmicas e inéditas conformações de forças e alinhamentos teóricos no campo dos museus, da museologia, da antropologia e do patrimônio. “Os museus indígenas, nesse contexto contemporâneo no Brasil e no mundo, evidenciam um caleidoscópico leque de possibilidades que concretizam, cada qual com seu canibalismo *sui generis*, a antropofagia dos patrimônios e dos museus por parte de populações indígenas globais.” (Gomes, 2019, p. 871).

O uso do termo “Museologia Indígena” pelos próprios indígenas, como qualificativo para referirem-se ao que fazem em suas experiências e processos museológicos, se consolidou no Brasil nos anos finais da década de 2010. Surgiu em meio a diferentes interações entre povos, organizações e movimentos nos territórios indígenas, nos debates nas universidades e nos embates com o Estado. Atualmente, vem sendo cada vez mais usado pelos movimentos indígenas, em diversas ocasiões e com uma diversificada rede de sujeitos e instituições, a partir das suas perspectivas sobre memória, museus e acervos.

Por Museologia Indígena compreendemos as perspectivas, ideias, noções, categorias, teorias e práticas associadas às formas próprias de autogestão das memórias sociais e dos vetores de pertencimento dos povos indígenas, expressas em suas línguas (originárias ou não), que se fundamenta em sistemas de conhecimentos (epistemes) associados às suas cosmovisões, mobilizações e projetos políticos (GOMES, 2019; SANTOS, 2021).

A realização de mais de vinte encontros em diversos estados brasileiros, entre 2009 e 2017, propiciou a aproximação entre lideranças que desenvolviam processos museológicos em seus territórios e suscitou a necessidade de aprimorar os processos organizativos que resultaram na criação da Rede Indígena de Memória e Museologia Social, interrompidos pela eclosão da pandemia da COVID-19. A mudança de direcionamento político da gestão pública federal no Brasil, concretizada entre maio e agosto de 2016, reordenaram as políticas públicas em todas as áreas. O diálogo entre os museus indígenas congregados na Rede Indígena e o Estado sobre políticas públicas de direito à memória foi paralisado. O desmonte se agravou a partir de 2019, adquirindo contornos dramáticos com a chegada ao poder de Jair Bolsonaro, político alinhado com tendências de extrema direita, neoliberais e neofascistas. A desestruturação das políticas públicas culturais, agora em um cenário de gravíssima crise econômica e caos social foram aprofundadas a partir de 2020, durante a pandemia da COVID-19 e em um país sob um governo negacionista, que adotou a necropolítica como plano de gestão pública para o Estado brasileiro. Nesse período, o movimento nacional indígena se firmou com um dos mais firmes opositores a este governo de caráter autoritário, tendo nos museus indígenas e na Rede Indígena de Memória e Museologia Social baluartes para o debate público sobre o direito à memória, aos territórios e ao bem-viver.

O museu indígena como um espaço de narrar a história sob a ótica dos povos originários é resultado de uma autodeterminação oriunda de seus processos de mobilização – nos quais estes espaços de memória ganham sentido étnico-político. No início da década de 2010, na medida em que muitos povos fortaleciam os processos museológicos em seus territórios e passavam a dialogar cada vez mais com o Estado brasileiro sobre as políticas públicas culturais e museológicas, foram geradas redes de diálogo que propiciaram a organização processual de um coletivo que reuniu populações indígenas das cinco regiões do Brasil em um “movimento nacional de museus indígenas”.

No país, a associação mais usual, comum e generalizada, tantos nos discursos quanto nas práticas e significados das experiências dos museus indígenas, aos olhos de seus protagonistas, pode ser condensada em uma expressão: “o museu é parte da luta indígena”.

REFERÊNCIAS BIBLIOGRÁFICAS

ABREU, Regina. Museus etnográficos e práticas de colecionamento: antropofagia dos sentidos. IN: CHAGAS, Mário (Organizador). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Antropofagia da memória e do patrimônio - Número 31). Brasília: IPHAN/MINC, 2005, p. 100-125.

_____. Tal antropologia, qual museu? In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário de Souza (orgs). Museus, coleções e patrimônios. Narrativas polifônicas. Rio de Janeiro: Garamond/Minc/Iphan/Demu, 2007, p. 138-178.

_____. Museus indígenas no Brasil: notas sobre as experiências Tikuna, Wajãpi, Karipuna, Palikur, Galibi Marworno e Galibi Kali'na. IN: Ciências e Fronteiras. Faulhaber, Priscila et al (orgs.). Rio de Janeiro: MAST, 2012, p. 285-312.

ATHIAS, Renato. Objetos Indígenas Vivos em Museus: Temas e Problemas sobre a Patrimonialização. IN: Athias, R.; Lima Filho, M.; Abreu, R. Museus e Atores Sociais: Perspectivas Antropológicas. Recife: Editora da UFPE; ABA Publicações, 2016, p. 189-211.

BISPO DOS SANTOS, Antônio. Colonização, Quilombos, Modos e Significações. Brasília: INCTI/UnB, 2015, p. 48.

CASTRO, Esther de; VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque. Um lugar de produção, conservação e divulgação da cultura. In: SILVA, Aracy Lopes; FERREIRA, Mariana Kawall Leal (orgs.). Práticas pedagógicas na escola indígena. São Paulo: Global, 2001, p. 269-286 (Série Antropologia e Educação).

CHAGAS, Mário. Museus: antropofagia da memória e do patrimônio. IN: CHAGAS, Mário (Organizador). Revista do Patrimônio Histórico e Artístico Nacional (Antropofagia da memória e do patrimônio – Número 31). Brasília: IPHAN/MINC, 2005, p. 15-25.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: viagens pela costa noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Orgs.). Memória e patrimônio. Ensaios contemporâneos. Rio de Janeiro: Lamparina, 2009, p. 254-302.

ESBELL, Jaider. Autodecolonização – Uma pesquisa pessoal no além coletivo. Disponível via: <http://www.jaideresbell.com.br/site/2020/08/09/auto-decolonizacao-uma-pesquisa-pessoal-no-alem-coletivo/>.

FREIRE, José Ribamar Bessa. A descoberta dos museus pelos índios. In: Cadernos de etnomuseologia. Nº 01. Rio de Janeiro: Programa de Estudos dos Povos Indígenas, Departamento de Extensão – SR-3; UERJ – Universidade do Estado do Rio de Janeiro, 1998, p. 5-29 (Circulação interna).

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Antropologia dos objetos. Coleções, Museus, Patrimônios. Rio de Janeiro: IBRAM/MINC (Coleção Museu, Memória e Cidadania), 2007.

GOMES, Alexandre; VIEIRA NETO, João Paulo. Museus e memória indígena no Ceará: uma proposta em construção. Fortaleza: Museu do Ceará, 2009.

_____. Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade entre os Kanindé do Ceará. Dissertação (Mestrado em Antropologia). Recife: Universidade Federal de Pernambuco, 2012.

_____. Aquilo é uma coisa de índio: objetos, memória e etnicidade no Museu dos Kanindé de Aratuba/CE. Recife: Editora da UFPE, 2016a.

_____. Por uma antropologia dos museus indígenas: experiências museológicas e reflexões etnográficas. IN: Museus e indígenas: saberes e ética, novos paradigmas em debate (ORG: CURY, Marília Xavier) São Paulo: Secretaria da Cultura/ACAM Portinari; Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016b, p. 133-155.

_____. “O passado vai tá sempre na frente do presente”: museus indígenas em rede, etnografia em processo. IN: Direitos indígenas no Museu: novos procedimentos para uma nova política: a gestão de acervos em discussão (ORG: CURY, Marília Xavier). São Paulo: Secretaria da Cultura/ACAM Portinari/Museu de Arqueologia e Etnologia da Universidade de São Paulo, 2016c, p. 195-217

_____. “Porque tudo o que é coisa que está no museu é nosso!” Museus indígenas, mobilizações étnicas e a Rede Indígena de Memória e Museologia Social. IN: Anais 200 anos de museus no Brasil: desafios e perspectivas. Organizadoras: Ana Lourdes de Aguiar Costa, Eneida Braga Rocha de Lemos. Brasília, DF: Ibram, 2018.

_____. Museus indígenas, mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória: um estudo antropológico. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco: Recife, 2019.

_____. Museus e Museologia indígena no Brasil: mobilizações étnicas e cosmopolíticas da memória. IN: MOUTINHO, Mário; PRIMO, Judite (orgs). TEORIA E PRÁTICA DA SOCIOMUSEOLOGIA. Lisboa: Centro de Estudos Interdisciplinares em Educação e Desenvolvimento (CeIED), Departamento de Museologia-Universidade Lusófona de Humanidades e Tecnologias, Catedra UNESCO “Educação Cidadania e Diversidade Cultural”, 2021, p. 375-434.

GOMES, Alexandre Oliveira; Athias, Renato. Apontamentos de um diagnóstico etnomuseológico: a Casa de Memória do Tronco Velho Pankararu (CMTVP). IN: SALLES, Sandro e SANDRONI, Carlos. Patrimônio cultural em discussão: novos desafios teórico-metodológicos. Recife: FUNDARPE, 2013.

_____. (orgs.). Coleções etnográficas, museus indígenas e processos museológicos. Recife: Editora da UFPE, 2018.

KOPENAWA, Davi; ALBERT, Bruce Albert. A Queda do céu: palavras de um xamã yanomami. São Paulo: Companhia das Letras, 2015.

KRENAK, Ailton. O Eterno Retorno do Encontro. IN: Novaes, Adauto (org.). A Outra Margem do Ocidente. São Paulo: Minc-Funarte/Companhia Das Letras, 1999.

LERSCH, Teresa Morales; OCAMPO, Cuauhtémoc Camarena. O conceito de museu comunitário. História vivida ou memória para transformar a história? IN: Conferencia Nacional de la Asociación Nacional de Artes y Cultura Latinas, 2004, Kansas City.

MACEDO, Valéria e GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. Exposições e invisíveis na antropologia de Lux Vidal (Entrevista). Revista de Antropologia (V. 52, Nº 2). São Paulo: USP, 2009, p. 789-814.

MARTUSCELLI, Danilo Enrico. Polêmicas sobre a definição do impeachment de Dilma Rousseff como golpe de Estado. Revista de Estudos e Pesquisas sobre as Américas, v. 14, n. 2, p. 67-102, 2020.

MENESES, Ulpiano Teixeira Bezerra de. A problemática da identidade cultural no museu: de objetivo (da ação) a objeto (do conhecimento). IN: Anais do Museu Paulista (Nova Série, Nº-1). São Paulo: Museu Paulista, 1993, p. 207-222.

OLIVEIRA, João Pacheco de. A refundação do Museu Maguta: etnografia de um protagonismo indígena. IN: Aline Montenegro Magalhães e Rafael Zamorano Bezerra (orgs.). Coleções e colecionadores. A polissemia das práticas. Rio de Janeiro: Museu Histórico Nacional, 2012, p. 201-218.

OLIVEIRA, João Pacheco de; SANTOS, Rita de Cássia Melo (orgs.). De acervos coloniais aos museus indígenas: formas de protagonismo e de construção da ilusão museal. João Pessoa: Editora UFPB, 2019.

ROCA, Andrea. Acerca dos processos de indigenização dos museus: uma análise comparativa. MANA: PPGAS/Museu Nacional-UFRJ (Vol.21, num.1), 2015a, p. 123-155.

_____. Museus Indígenas na Costa Noroeste do Canadá e dos Estados Unidos: colaboração, colecionamento e autorrepresentação. IN: REVISTA DE ANTROPOLOGIA (volume 58, n.2), p. 117-142, p. 2015b.

SAHLINS, Marshall. O "pessimismo sentimental" e a experiência etnográfica: por que a cultura não é um "objeto" em via de extinção (parte I). In: Mana – Estudos de Antropologia Social (Nº-01, v.3). Rio de Janeiro: Programa de Pós Graduação em Antropologia Social do Museu Nacional (PPGAS-MN), UFRJ, 1997a, p. 103-150.

SANTOS, Suzenilson Da Silva. Um museu indígena como estratégia interdisciplinar de formação entre os Kanindé no Ceará. Dissertação (Mestrado em Humanidades). Redenção: Universidade da Integração Internacional da Lusofonia Afro-Brasileira: 2021.

VIDAL, Lux Boelitz. O museu dos povos indígenas do Oiapoque – Kuahí. Gestão do patrimônio cultural pelos povos indígenas do Oiapoque, Amapá. In: BRUNO, Maria Cristina Oliveira; NEVES, Kátia Regina Felipini (Orgs.). Museus como agentes de mudança social e desenvolvimento. Propostas e reflexões museológicas. São Cristóvão: Museu de Arqueologia do Xingó, 2008, p. 173-182.

_____. Kuahí, the Indians of the lower Oiapoque and their museum. IN: Vibrant: Virtual Brazilian Anthropology. Associação Brasileira de Antropologia. Vol. 10, Num. 2 (january-June 2013) (Motta, Antonio; Arantes, Antonio Augusto (Editors). Brasília: ABA, 2013, p. 4391-427.

DOCUMENTOS

DOCUMENTO FINAL do II Fórum Nacional de Museus Indígenas – Rede Indígena de Memória e Museologia Social, 20 de agosto de 2016.

MUSEOS Y PATRIMONIALIZACIÓN DE OBJETOS CHAMÁNICOS: TEMAS Y PROBLEMAS

Renato Athias⁰¹

INTRODUCCIÓN

Este estudio⁰² tiene como objetivo presentar elementos para un debate sobre la musealización de artefactos chamánicos, objetos vinculados al universo de los encantados, que han sido patrimonializados en instituciones museales. La discusión sobre la patrimonialización de objetos etnográficos no es reciente y ha sido objeto de mis investigaciones a lo largo de los años, tanto en Brasil como en el extranjero (Athias, 2016a). En particular, este trabajo se inserta en el campo de los estudios sobre la historia de los desplazamientos de estos artefactos desde sus contextos originarios hacia los museos, así como en los debates contemporáneos sobre procesos de patrimonialización y las demandas de restitución y repatriación promovidas por los pueblos indígenas. Mientras algunas de estas demandas han tenido éxito, otras siguen en discusión, enfrentándose a un marco legal que rige la patrimonialización de objetos indígenas dentro de los museos.

En las últimas décadas, las políticas culturales y los paradigmas académicos en América y Europa han experimentado transformaciones significativas, impactando la representación museológica de las diferencias culturales. Como señala Sally Price (2015, p. 102), la creciente visibilidad y el activismo de los grupos indígenas y otras “contraculturas” han influido directamente en la práctica de la antropología y en la manera en que los museos representan al “Otro”. En Brasil, un caso emblemático en este contexto es la devolución del hacha ritual del pueblo Krahô, ampliamente documentada por autores como Manuela Carneiro da Cunha (1986), Thiago Ávila (2004), Gilberto Azanha (2003), Jorge Tenório Lima Mello (2009) y Ana Gabriela Morim de Lima (2013). Aunque exitosa, esta restitución no generó

[01] Profesor do Programa de Pós Graduação em Antropologia da Universidade Federal de Pernambuco y director del Núcleo de Estudos y investigação sobre Etnicidade (NEPE).

[02] El Proyecto denominado Memoria, Documentación e Investigación, que cuenta con el apoyo de la Fundación de Apoyo a la Ciencia y la Tecnología del Estado de Pernambuco (Facepe) Llamada – Multimeios, proceso APQ 1003-7-03/2008.

desarrollos significativos en otras situaciones, como la de los pueblos del Alto Río Negro, cuyos objetos están en manos de instituciones religiosas, sin documentación de donación o autorización indígena, y exhibidos en el Museo del Indio en Manaus (Athias, 2017).

El presente estudio se basa en un enfoque metodológico cualitativo, fundamentado en la etnografía multisituada y en el análisis histórico-documental de procesos de patrimonialización y restitución de objetos indígenas. La selección de casos se realizó a partir de su relevancia en la discusión sobre la restitución de bienes culturales, priorizando aquellos en los que se han establecido diálogos entre comunidades indígenas, instituciones museológicas y organismos de protección del patrimonio. Se han considerado tres contextos específicos: (i) la restitución de la machadinha ritual Kàjrê al pueblo Krahô en Brasil, un caso pionero en América Latina; (ii) la patrimonialización y resignificación del Toré Fulni-ô, donde la comunidad negocia activamente la autenticidad y reproducción de sus objetos rituales; y (iii) las demandas de restitución en el Alto Río Negro, que permanecen en disputa debido a la posesión institucional de objetos sagrados sin consentimiento indígena. El análisis de estos casos ha implicado la revisión de fuentes primarias y secundarias, incluyendo archivos históricos, informes institucionales, testimonios orales y observaciones de campo en contextos museológicos y ceremoniales.

Desde una perspectiva teórica, el estudio se inscribe en los debates contemporáneos sobre la agencia indígena en la reconfiguración del patrimonio cultural, dialogando con enfoques poscoloniales y decoloniales en la museología. La restitución de objetos no solo implica un retorno físico de bienes culturales, sino que cuestiona las lógicas de acumulación y representación hegemónica en las instituciones museales. En este sentido, se reflexiona sobre la relación entre memoria, identidad y territorialidad, considerando cómo los procesos de patrimonialización pueden consolidar o desarticular cosmologías indígenas. Además, se analiza el papel de los museos como espacios de negociación intercultural, donde se tensionan discursos jurídicos, epistemológicos y políticos en torno a la soberanía patrimonial de los pueblos indígenas. Así, el estudio busca contribuir a una comprensión más profunda de los desafíos y posibilidades que los procesos de restitución presentan en el ámbito global.

En el ámbito de la antropología y la museología, una experiencia relevante fue la exposición “Mitos, Danzas y Ritos Indígenas”, realizada en el Museo del Estado de Pernambuco. Este proyecto propuso un enfoque expográfico innovador, en el que la interacción entre música, danza, objetos chamánicos y fotografías buscó reactivar los significados culturales de los artefactos en exhibición. La curaduría compartida con representantes indígenas fue fundamental para problematizar la relación entre los objetos y las prácticas chamánicas contemporáneas, demostrando la vitalidad de estas tradiciones en los territorios indígenas de origen de los artefactos.

Durante el proceso curatorial, se observó, por ejemplo, que los buzios instrumento musical de los Fulni-ô (un tipo de trompeta) de la colección estaban deterioradas y ya no producían sonidos adecuados para los rituales⁰³. La solución encontrada fue encargar nuevos



[03] Sobre este instrumento musical conferir: Miguel Bittencourt (2020).
[04] Un conjunto de seres y músicas representados en ceremonias de los ancestrales de un clan específico de un grupo étnico en la región del Alto río Negro.

[Img. 01] Reverso del cartel del catálogo de exposición/ instalación, MEPE, 2010.

buzios confeccionadas por los propios Fulni-ô, garantizando autenticidad y continuidad cultural. En el día de la inauguración de la exposición, un grupo Fulni-ô presentó músicas y danzas tradicionales, insertando la dimensión performática en la propia narrativa museográfica.

Los artefactos retirados de los pueblos del Alto Río Negro, en el noroeste amazónico, forman parte hoy de colecciones en museos de Brasil y el extranjero. Estos objetos, utilizados en ceremonias para representar a los ancestros espirituales, tienen un profundo significado chamánicos y cosmopolítico para los Kapiwaia⁰⁴ y los

Hupd'äh, quienes los denominan “hibahtenre”. La retirada de estos objetos de sus comunidades es una práctica recurrente desde el siglo XVIII, siendo documentada por viajeros y naturalistas como Alexandre Rodrigues Ferreira (1776), Johann Natterer (1835), Alfred Wallace (1853), Frei Illuminato Coppi (1880), Ermanno de Stradelli (1890), Theodor Koch-Grünberg (1903) y Curt Nimuendaju (1927).

El testimonio de estos viajeros revela un patrón de recolección sistemática de objetos etnográficos para conformar colecciones museológicas. Sin embargo, el enfoque predominante en estos museos ha sido el de exhibir los objetos sin considerar las narrativas de los pueblos indígenas sobre su uso y significado. Exposiciones permanentes en instituciones europeas y norteamericanas con frecuencia reproducen interpretaciones coloniales y, a pesar de algunas iniciativas recientes de revisión, muchas aún se resisten a la incorporación de perspectivas indígenas.

Un ejemplo paradigmático es el Museo del Indio en Manaus, que alberga un gran número de objetos sagrados, como aquellos asociados a los encantados de los Tariana. La falta de participación indígena en la curaduría de estas colecciones refuerza la urgencia de revisar las prácticas museológicas en instituciones que gestionan objetos etnográficos.

La patrimonialización de objetos chamánicos plantea cuestiones fundamentales sobre la apropiación cultural, la representación museológica y los derechos de los pueblos indígenas sobre sus bienes materiales e inmateriales. La experiencia con la curaduría compartida en exposiciones en Brasil demuestra que es posible construir narrativas expográfica más sensibles a las epistemologías indígenas. Sin embargo, el desafío persiste: ¿Cómo revertir los procesos históricos de expropiación y musealización sin el consentimiento de las comunidades de origen? Este debate, que forma parte de la agenda internacional sobre la restitución de bienes culturales, exige un compromiso ético y político por parte de las instituciones museales y académicas.

PROBLEMATIZANDO

En octubre de 2017, falleció Kuhêkê, el Krahô responsable de custodiar la famosa hacha ritual Kàjrê de los Krahô, que fue restituida a la comunidad en junio de 1986 por los gestores del entonces Museo Paulista, tras una serie de solicitudes, gestiones políticas y demandas concretas de restitución llevadas a cabo por los Krahô, liderados por figuras importantes como Pedro Penô, padre de Kuhêkê. Este proceso de restitución de un objeto etnográfico de un museo a un pueblo indígena fue el primero realizado hasta entonces y fue documentado para registrar dicho acontecimiento.

Esta hacha de piedra, denominada Kàjrê por los Krahô, fue retirada de la aldea de Pedra Branca, actualmente situada en el noreste del estado de Tocantins, y trasladada al Museo Paulista por el antropólogo Harald Schultz. Evidentemente, los Krahô conocen con detalle



el proceso de desplazamiento del objeto, su viaje hasta el museo, y han preservado esta información en la tradición oral del grupo, un elemento fundamental que facilitó la organización de la demanda de restitución.

El caso del hacha Krahô en Brasil es emblemático, pues todas las medidas de restitución consideraron la naturaleza inmaterial del objeto y, sobre todo, el profundo conocimiento que los Krahô poseen sobre la historia del artefacto y su papel en los rituales y en la cohesión del grupo indígena. La convicción expresada por la comunidad fue ampliamente aceptada por los tomadores de decisiones, a pesar del fuerte sentimiento de tutela patrimonial por parte de quienes intentaron impedir la restitución. Estos elementos contribuyeron a fortalecer la unidad entre los distintos grupos Krahô.

El Toré de los Fulni-ô, como fenómeno social y práctica ritual, no se restringe exclusivamente a los Fulni-ô, sino que se ha difundido ampliamente entre los pueblos indígenas de toda la región nordeste. Desde la década de 1920, el Servicio de Protección a los Indios (SPI), posteriormente la Fundación Nacional del Indio (Funai), lo consideró un importante elemento diacrítico de cultura y,

[Img. 02] Kuhêkê, el guardián del hacha ritual Krahô.
Fotografía de Fernando Schiavini.
Fuente: sitio web del fotógrafo.

190 Índios Krahô recuperam a machadinha



Aleixo Póhi exhibe a machadinha, ao lado de José Goldemberg e Pedro Penó

Do Redação do Folha

Passados quase quarenta anos em que esteve primeiro, com o antropólogo Harald Schultz, e depois no Museu Paulista, da Universidade de São Paulo, a machadinha "Kyiré", símbolo religioso e cultural da nação Krahô, da região norte de Goiás, voltou às mãos dos índios. Em cerimônia realizada ontem, às 18h, na Cidade Universitária (zona oeste de São Paulo), o reitor da USP, José Goldemberg, 67, entregou a "Kyiré" ao chefe Pedro Penó, 72, representante dos Krahô, mediante um termo de comodato. Por este dispositivo legal, a machadinha continua em propriedade do Museu, mas foi emprestada aos índios que assumiram a responsabilidade por sua guarda e conservação.

O termo de comodato foi assinado pelo próprio reitor, como representante da USP, o chefe Krahô e o presidente da Funai (Fundação Nacional do Índio), Romero Jucá, 31, que esteve em São Paulo especialmente para a cerimônia. Na ocasião, Jucá afirmou que "na nova Funai, vamos iniciar um processo de tratamento aberto de documentação indígena para que a comunidade possa ter acesso às informações sobre a questão dos índios".

Alheio ao processo legal adotado pela universidade para devolver a machadinha, o chefe Krahô ficou contente: "Eu sou mais velho e vejo que o índio novo perde o ritual, costume, e vim até a capital São Paulo para trazer a 'Kyiré' de volta. Vocês não sabem o que a 'kyiré' pode fazer. Ela é de casamento, batizado dos meninos. É por isso que ela é importante. Por isso vim buscar a nossa peça e fiquei até o fim".

Por sua vez, o chefe Aleixo Póhi disse que "Deus deixou uma única 'Kyiré'. Ela não precisa de escritura porque não existe fábrica, ela é obra da natureza e foi deixada por Deus. Quando vim buscá-la, fiquei preso, mas Deus abriu a porta e eu saí da cadeia". Segundo a tradição Krahô, a "Kyiré" foi doada por um ser mitológico que ao entregá-la aos índios deixou inúmeros ensinamentos que são passados de geração a geração.

Posição da USP

Falando em nome da universidade, o reitor José Goldemberg afirmou que a decisão de devolver a machadinha foi tomada pelo Conselho Técnico Administrativo da USP e revelou uma postura nova e criativa no trato dos problemas burocráticos. Também o diretor da Faculdade de Filosofia Letras e Ciências Humanas (FFLCH), João Batista Borges Pereira, afirmou que a entrega da machadinha tem para a USP um significado didático, "pois deu oportunidade para repensar a filosofia e política dos museus nos dias de hoje".

A espera de que a universidade devolvesse a machadinha, cerca de dez índios Krahô permaneceram em São Paulo, alojados no Conjunto Residencial da USP (Crusp) desde o início de maio. O Conselho Administrativo do Museu Paulista foi contra a entrega da machadinha, alegando, entre outras coisas, que isto poderia abrir um precedente que "pode significar a mutilação dos museus em seus acervos". A "Kyiré" foi doada pelo antropólogo Harald Schultz, que a adquiriu junto aos índios em 1947.

Funai quer rever ensino indígena

Do Redação do Folha

O presidente da Funai (Fundação Nacional do Índio), Romero Jucá, disse ontem em São Paulo —onde participou da cerimônia de entrega da machadinha "Kyiré" aos índios Krahô— que a entidade não tem uma política nacional de educação indígena, o que dá origem a várias distorções, como por exemplo a imposição do uso do português no início da alfabetização para alunos que não falam esta língua. "Estamos preocupados e em contato com vários órgãos, como a Fundação Educac, a FAE (Fundação de Assistência ao Estudante) e o Ministério da Educação em busca da consolidação de uma proposta pedagógica para resguardar a cultura indígena".

As distorções existentes na educação indígena foram denunciadas em

um documento elaborado por um grupo de estudos coordenado pela União das Nações Indígenas (UNI), Conselho Indigenista Missionário (Cimi), Comissão Pró-Índio e Operação Anchieta a ser encaminhado à Funai. O documento propõe a formulação de uma política educacional urgente com a participação dos setores da sociedade envolvidos.

Segundo Romero Jucá, a educação indígena é responsabilidade da Funai que pode somar esforços com todas as entidades públicas e privadas que tratam da questão. Ele disse que os convênios estabelecidos pelo órgão com prefeituras e secretarias estaduais, despreparados no trato com os indígenas, podem continuar se obedecendo a uma proposta pré-determinada pedagógica inserida no contexto cultural e no estágio da comunidade indígena em questão.

Folha de São Paulo,
12 de junho de 1986

[Img. 03] Folha de
S. Paulo, 12 de junho
de 1986.

Fuente: Acervo da
Folha de S. Paulo.

al mismo tiempo, un indicador de identidad étnica (Athias, 2007). A diferencia de otros grupos indígenas, el término Toré también se utiliza para designar las dos trompetas Fulni-ô mencionadas anteriormente, es decir, el par de trompetas que los propios Fulni-ô llaman Toré, su marca identitaria. Ellos defienden que el Toré ha existido entre ellos desde tiempos inmemoriales y que es un instrumento construido legítima y exclusivamente por su comunidad, cuya autenticidad, manifiesta en la performance artística y espiritual, no puede ser plagiada.

Desde una perspectiva geopolítica, los Fulni-ô relatan en una narrativa mítica que, cuando el Creador caminaba por el mundo, tomó forma humana y, al acercarse a un grupo de indígenas desnudos, comenzó a hablarles en Yathê. Al final de la conversación, anunció que regresaría al día siguiente. Los indígenas, preocupados por la importancia de su visita, decidieron ofrecerle una sorpresa especial. Así, prepararon el Toré para recibirlo. Fue entonces cuando los Fulni-ô crearon lo que consideran su primera manifestación cultural propia, que hasta hoy día sigue siendo fundamental para su identidad: el Toré. Según ellos, el Toré pertenece a todos los Fulni-ô, y ser parte de este pueblo es un privilegio que ninguna otra nación puede tener.

El Toré es comprendido tanto como un objeto, como un conjunto de música y danza, y cuando estos elementos se combinan, se manifiestan los seres encantados. Desde la perspectiva del grupo, ninguna otra comunidad étnica posee el verdadero Toré, ya que fueron los Fulni-ô quienes recibieron la visita del Creador y tuvieron la idea de obsequiarle los instrumentos, la música y los cantos que conforman su danza ceremonial. Por esta razón, hasta el presente continúan honrando este legado ancestral. Esta práctica ceremonial fomenta la unidad interna en un plano místico, fortaleciendo el vínculo emocional y la conexión con el universo sobrenatural. Durante el Toré privado, los Fulni-ô reciben consejos de los encantados, quienes orientan el orden interno de la comunidad. Además, el Toré tiene una función política como elemento diacrítico que reafirma su identidad étnica (Alves, 2006, p. 120).



[Img. 04] Los Fulni-ô bailando con Toré.

Fotografía: Carlos Estevão.

Fuente: Colección del Museo del Estado
de Pernambuco.



[Img. 05] Una de las salas del Museo del Indio en Manaus. Fotografía: Erián de Souza. Fuente: Acervo personal.

Las actividades más recientes de patrimonialización en la región del Alto Rio Negro incluyen el proceso de documentación de la Cascada de Iauaretê, inscrita en el “Libro de Lugares” como un sitio del pueblo Tariana. No obstante, todos los pueblos de la región la consideran parte de sus narrativas, incluyendo otros grupos de lengua Tukano. Otro registro patrimonial relevante es el Sistema Agrícola Tradicional del Rio Negro, reconocido por el IPHAN como un bien cultural que abarca prácticas, conocimientos y redes sociales de los pueblos indígenas de la región.

El documental *Cachoeira de Iauaretê* ilustra este proceso de patrimonialización y muestra cómo los Tariana, al visitar el Museo del Indio en Manaus, identificaron y solicitaron la restitución de sus objetos ancestrales. A diferencia de los Krahô, que lograron recuperar su hacha ritual, los Tariana aún no han conseguido la devolución de los objetos de su maloca.

Otro caso destacado de restitución es el del famoso Manto Tupinambá, confeccionado con plumas rojas de guaras y loros, que desde la colonización se encuentra en museos europeos. Actualmente, solo se conocen seis ejemplares en el mundo, siendo el más famoso el preservado en el *Nationalmuseum* de Dinamarca. En el año 2000, uno de estos mantos fue expuesto en Brasil, en la ciudad de Río de Janeiro, durante la *Mostra do Redescobrimento*⁰⁵.

[05] Consulta este enlace para saber más sobre esta polémica en torno al Manto Tupinambá: <https://www.metropoles.com/brasil/museu-nacional-e-tupinambas-entram-em-polemica-apos-chegada-de-manto>.

LOS OBJETOS DE LOS “ENCANTADOS” Y EL PATRIMONIO INMATERIAL

En 2005, Antonio Arantes, en la presentación del número especial de la *Revista do Iphan* titulado *Patrimônio Imaterial e Biodiversidade*, editado por Manuela Carneiro da Cunha (2005), destaca que la preservación del patrimonio inmaterial es una política introducida recientemente en el ámbito internacional. Asimismo, subraya la rapidez y solidez con las que se ha desarrollado en Brasil. La consolidación de esta política responde a diversos factores. En primer lugar, cabe destacar las inversiones políticas e intelectuales impulsadas por los técnicos del Iphan, quienes, desde 1997, a raíz del seminario *Patrimônio Imaterial: Estratégias e Formas de Proteção*, realizado en Fortaleza, Ceará, han trabajado para insertar la protección del patrimonio inmaterial en las agendas de los gestores de espacios y equipos museales en Brasil.

Este seminario constituyó un hito en dicho proceso, pues dio origen a los trabajos que culminaron en la promulgación del Decreto n.º 3.551 de 2000, el cual estableció el registro de bienes inmateriales y otras disposiciones relacionadas. Este avance normativo se fundamentó en numerosas investigaciones antropológicas, históricas y museológicas desarrolladas en el país, particularmente en el ámbito académico, que han proporcionado bases sólidas para la elaboración de políticas públicas en este campo. Dichas investigaciones han permitido comprender la diversidad cultural brasileña y sugerir metodologías para la identificación y análisis de los complejos procesos de patrimonialización.

El desarrollo de la metodología de los inventarios de referencias culturales, que sistematizó y dio coherencia a los procedimientos de identificación previos al registro y a otras estrategias de salvaguardia, se basó en enfoques etnográficos impulsados por consultorías especializadas de carácter académico (Carvalho, 2010, p. 33). La colaboración con el medio intelectual ha sido fundamental para la formulación de programas y proyectos, así como para la implementación del Decreto, generando expectativas en distintos grupos sociales en torno al fortalecimiento de identidades culturales y la resignificación de objetos etnográficos.

El debate sobre las diversas nociones de “salvaguardia” promovidas por la Organización de las Naciones Unidas para la Educación, la Ciencia y la Cultura (Unesco) ha sido central en esta discusión. La Convención de 2003 sobre la Salvaguardia del Patrimonio Cultural Inmaterial establece directrices clave, tales como: 1) la consideración del patrimonio cultural inmaterial como fuente de diversidad cultural y garantía de desarrollo sostenible; 2) la interdependencia entre patrimonio cultural inmaterial, material, cultural y natural; 3) los efectos de la globalización y los cambios sociales, que, aunque fomentan el diálogo intercultural, también pueden generar riesgos de deterioro y desaparición de elementos patrimoniales (Unesco, 2003).

En Brasil, el Iphan ha implementado políticas de protección y promoción de las prácticas culturales de los distintos grupos que conforman la sociedad nacional. Sin embargo,

el reclamo de los Tariana por la restitución de sus objetos rituales albergados en un museo de Manaos aún no ha recibido respuesta. Las cuestiones relativas a la restitución de objetos patrimoniales requieren aún un debate más amplio y negociaciones que permitan su retorno a las comunidades de origen, dado que estos bienes fueron retirados de sus aldeas hace siglos y hoy se encuentran en instituciones museales.

El debate promovido por la Unesco ha introducido términos como “patrimonio intangible” o “patrimonio inmaterial”, cuyas definiciones están ampliamente expuestas en su documentación oficial. No obstante, la durabilidad de un bien, ya sea tangible o intangible, se encuentra estrechamente vinculada a su valoración cultural, simbólica o económica por parte de los Estados nacionales, los cuales, con frecuencia, no logran incorporar las perspectivas de las poblaciones indígenas. En este contexto, el proceso de “patrimonialización”, según la Unesco, se refiere a la institucionalización de mecanismos de protección del patrimonio cultural, tanto material como inmaterial. En este proceso, las culturas indígenas son representadas en diferentes museografías dentro de diversos museos, frecuentemente reducidas a una “condición de producción y reproducción de la sociedad” (Meneses, 1996, p. 213).

Las investigaciones recientes indican que la distinción entre patrimonio material e inmaterial, aunque operativa, no es absoluta, pues ambos forman parte de la cultura. Esta, a su vez, se fundamenta en valores definidos dentro de las relaciones sociales de cada grupo. Así, el concepto de patrimonio cultural se configura como una construcción histórica y socialmente elaborada, resultado de procesos de selección cultural compartidos socialmente.

Otro aspecto relevante es la dimensión espacial del patrimonio cultural, ya que la selección de determinados bienes se inscribe en procesos muchas veces conflictivos de producción y reproducción de relaciones sociales. En el caso de los pueblos indígenas del Alto Río Negro, los espacios y lugares sagrados están presentes en diversas narrativas mitológicas y constituyen un elemento fundamental de su organización cultural. Por ello, es esencial considerar la relación entre cultura y espacios sociales en cualquier proceso de patrimonialización.

James Clifford (1991, p. 241) señala que “*el surgimiento de centros culturales y museos tribales permite una repatriación efectiva y una circulación de objetos considerados durante mucho tiempo como ‘propiedades’ por los coleccionistas y curadores de museos metropolitanos*”. Esto sugiere que, para que la repatriación sea efectiva, es fundamental la creación de museos indígenas, como ejemplifica el caso del *Kwagiulth Museum and Cultural Centre*, analizado por Clifford en su ensayo *Museología y contra historia*.

Las descripciones de los objetos expuestos deben reflejar su pertenencia, no como propiedad cultural colectiva, sino como propiedad “individual” dentro de redes de parentesco. En este sentido, los museos indígenas desempeñan un papel clave en la conservación preventiva, asegurando la transmisión de la memoria y la relación con los ancestros. En Brasil, la existencia de numerosos museos indígenas (Gomes, 2019, p. 51) refuta argumentos como el esgrimido por una religiosa salesiana en Iauareté, quien justificó la no restitución de objetos a los Tariana alegando la ausencia de “un lugar adecuado” para su resguardo.

REFERENCIAS

ABREU, Regina. Patrimônio Cultural: tensões e disputas no contexto de uma nova ordem discursiva. In: LIMA FILHO, M. F.; BELTRÃO, J. F.; ECKERT, C. (Orgs). *Antropologia e Patrimônio Cultural: Diálogos e Desafios Contemporâneos*. Blumenau: Nova Letra, 2007.

ATHIAS, Renato. 2023. Colecciones etnográficas, cosmopolíticas de la memoria y pueblos originarios del río Negro en los museos. In, Espina Barrio, A.. Corrêa, L.N. e Salvado, P.M (Eds), TERRI-TORIOS, migraciones y fronteras en Iberoamérica. Salamanca, Ediciones Universidad de Salamanca, pp.229-247.

ATHIAS, Renato. Coleções Etnográficas, Povos Indígenas e Repatriação Virtual-Novas questões para um velho debate. In Pacheco de Oliveira, J. e Santos, R. C. M De Acervos Coloniais a Museus Indígenas – Formas de Protagonismo e a Ilusão Museal. João Pessoa: Editora da UFPB, 2019.

ATHIAS, Renato; PANKARARU, Sarapó. As Forças Encantadas, Dança e Ritual entre os Pankararu. *Revista de Antropologia*, GIS, São Paulo, v. 2, n. 1, p. 196-210, maio 2017.

ATHIAS, Renato; LIMA FILHO, Manuel. Dos museus etnográficos às etnografias dos museus: o lugar da antropologia na contemporaneidade. In: RIAL, C.; SCHWADE, E. *Diálogos Antropológicos Contemporâneos*. Rio de Janeiro: ABA Publicações, 2016a.

ATHIAS, Renato. Objetos indígenas vivos em museus: temas e problemas sobre a Patrimonialização. In: ATHIAS, R.; LIMA FILHO, M.; ABREU, R. *Museus e Atores Sociais: Perspectivas Antropológicas*. Recife: Editora da UFPE/ABA Publicações, 2016b. p. 189-211.

ATHIAS, Renato. Máscaras, Danças & Maracás – Imagens sobre espiritualidade ameríndia da Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira. *Revista Visagem*, Belém, v. 2, n. 1, p. 8-27, jan./jun. 2016c.

ATHIAS, Renato. *O Reconhecimento dos rios Içana, Ayari e Uaupés*. Apontamentos Linguísticos e Fotografias de Curt Nimuendajú. Rio de Janeiro: Museu do Índio/Unesco/Mepe, 2015a.

ATHIAS, Renato. Museus, Objetos Etnográficos e Pesquisa Antropológica: um debate atual. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 19, v. 26, n. 1, p. 231-250, 2015b.

ATHIAS, Renato. *Coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira*, Acervo de Museu do Estado de Pernambuco. Recife: Livro/Mepe/Banco Safra, 2002.

ATHIAS, Renato. Carlos Estevão, a Gruta do Padre e os Pankararu de Itaparica, PE. In: *Imagens e palavras*. [blog]. Disponível em: <<http://rena-toathias.blogspot.com>>.

ATHIAS, Renato. Diversidade cultural dos índios no olhar de Carlos Estevão. In: CORREIA ARAÚJO, B. (org.). *O Museu do Estado de Pernambuco*. São Paulo: Banco Safra, 2003. p. 284-317.

ATHIAS, Renato. Os objetos, as coleções etnográficas e os museus. In: BARRIO, A.; MOTTA, A.; GOMES, M. *Inovação Cultural, Patrimônio e Educação*. Recife: Massangana, 2011.

BAHIA, Joana. O uso da fotografia na pesquisa de campo. *Revista Vivência*, Natal, n. 9, p. 349-360, 2005.

BARROS, Nilvânia A.; ATHIAS, Renato; MELO, Wilke Torres. Espaços de memórias e identidade – Três exposições com fotografias do Acervo da coleção Etnográfica Carlos Estevão de Oliveira. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 16, v. 23, n. 2, p. 98-132, 2012.

BARROS, Nilvânia M. A. Tudo isso é bonito! O festival das caras Rankokamekrá: imagem, memória, Curt Nimuendajú. 2013. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

BELK, Russell W. Collectors and collecting. In: PEARCE, S. M. (org). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis, 2003. p. 317-326.

BELTRÃO, Jane. Coleções etnográficas: a chave de muitas histórias. *DataGramaZero*, Revista de Ciência da Informação, Rio de Janeiro, v. 4 n. 3, p. A01-0, jun. 2003. Disponível em: <http://www.dgz.org.br/jun03/Art_01.htm>. Acesso em: 26 ago. 2016.

CARVALHO, Ana Paula Comin de. O que um inventário de referências culturais poderá dizer? Os desafios da atuação dos antropólogos nos processos de mapeamento, identificação e registro do patrimônio cultural das populações afro-brasileiras. Campos, *Revista de Antropologia*, Curitiba, v. 11, n. 1, p. 31-46.

CHAGAS, Mário. O Pai de Macunaíma e o Patrimônio Espiritual. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. *Memória e Patrimônio – Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

CHRISTEN, K. Opening Archives: Respectful Repatriation. *American Archivist*, n. 74, p. 185-210, spring and summer 2011.

CLIFFORD, James. Museologia e contra-história: Viagens pela Costa Noroeste dos Estados Unidos. In: ABREU, R.; CHAGAS, M. *Memória e Patrimônio – Ensaios Contemporâneos*. Rio de Janeiro: DP&A, 2003.

COPPI, Giuseppe Illuminato. La Breve Historia de las Misiones Francis- canas en la Provincia Amazonense del Imperio Brasileiro In: SOPRIN- TENDENZA Speciale al Museo Preistorico ed Etnografico Luigi Pigoini (Org). *Indios del Brasile, Culture che Scompaiono. Ministero per i Beni Culturali e Ambientali*. Roma: De Luca editore, [1880] 1983. p. 59-62.

CUNHA, Oswaldo Rodrigues. *Talento e atitude: estudos biográficos do Museu Emílio Goeldi*. Belém: Museu Paraense Emílio Goeldi, 1898.

DOMINGUES-LOPES, Rita de Cássia. Desvendando significados: contextualizando a Coleção Etnográfica Xikrin do Catete. 2002. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Pará, Belém, 2002.

EDMUNDSON, Anna. (2022) Decolonisation, Indigenisation and Digital Returns: Two Case Studies from Australia, *Museum International*, 74:3-4, 94-105, DOI: 10.1080/13500775.2022.2234197.

FREYRE, Gilberto. *Ciência do homem e museologia: sugestões em torno do Museu do Homem do Nordeste do Instituto Joaquim Nabuco de Pesquisas Sociais*. Recife: IJNPS, 1979. (Documentos, 14).

GONÇALVES, José Reginaldo dos Santos. Teorias antropológicas e objetos materiais. In: _____. *Antropologia dos Objetos: Coleções, Museus e Patrimônios*. Rio de Janeiro: MINC/Iphan, 2007. p. 13-42.

GOMES, Alexandre. Museus Indígenas, Mobilizações Étnicas e Cosmopolíticas da Memória: um estudo antropológico. 2019. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade federal de Pernambuco, Recife, 2019.

GRUPIONI, Luís Donisete Benzi. *Coleções e expedições vigiadas: os etnólogos no Conselho de Fiscalização das Expedições Artísticas e Científicas no Brasil*. São Paulo: Hucitec/Anpocs, 1998.

HALBWACHS, Maurice. *A memória coletiva*. São Paulo: Centauro, 2004.

HARTMANN, Thekla. Apresentação e Notas. In: NIMUENDAJU, C. *Cartas do Sertão de Curt Nimuendajú para Carlos Estevão de Oliveira*. Lis-boa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, 2000.

HENNESSY, K. Virtual Repatriation and Digital Cultural Heritage: The Ethics of Managing Online Collections. *Anthropology News*, n. 5-6, April 2009.

HUGH-JONES, Stephen. Caixa de pandora: estilo alto-rio-negrino. *R@U*, Revista de Antropologia da UFSCar, São Carlos, v. 6, n. 1, p. 155-173, 2014.

INSTITUTO BRASILEIRO DE GEOGRAFIA E ESTATÍSTICA – IBGE. *Mapa Etno-Histórico de Curt Nimuendajú*. Rio de Janeiro: IBGE, 1981.

JACKNIS, Ira. Franz Boas and Exhibits – On the Limitations of the Museum Method of Anthropology. In: STOCKING JR., G. W. (org.). *Objects and Other – Essays on Museum and Material Culture*. Wisconsin: The University of Wisconsin Press, 1985.

KAHN, Miriam. Not Really Pacific Voices: Politics of Representation in Collaborative Museum Exhibits. *Museum Anthropology*, n. 24, p. 57-74, 2000. doi:10.1525/mua.2000.24.1.57.

LAGROU, Elsje Maria. *Caminhos, duplos e corpos: uma abordagem perspectivista da identidade e da alteridade entre os Kaxinawá*. 1998. Tese (Doutorado em Antropologia) – Universidade de São Paulo, São Paulo, 1998.

LAGROU, Elsje Maria. O que nos diz a arte Kaxinawá sobre a relação entre identidade e alteridade? *Revista Mana*, Rio de Janeiro, v. 8, n. 1, p. 29-61, 2002.

LÉVI-STRAUSS, Claude. Lugar da antropologia nas ciências sociais e problemas colocados por seu ensino. In: _____. *Antropologia estrutural*. Rio de Janeiro: Tempo Brasileiro, 1989 [1958].

MELANIAS, Karla. *Espelho de Memória*. A fotografia na Coleção Etno- gráfica Carlos Estevão de Oliveira do Museu do Estado de Pernambuco. 2006. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2006.

MELATTI, Julio Cezar. *Curt Nimuendajú e os Jê*. Brasília: Departamento de Antropologia, UnB, 1985. (Série Antropologia, 49)

MELO, Joaquim Rodrigues de. *A política indigenista no Amazonas e o Serviço de Proteção aos Índios: 1910-1932*. 2007. Dissertação (Mestrado em Antropologia) – Universidade Federal do Amazonas, 2007.

MENDONÇA, João M. O fotógrafo Curt Nimuendajú: Apontamentos de antropologia visual no Brasil. *Revista Antropológicas*, Recife, ano 13, v. 20, n. 1-2, p. 121-152, 2009.

NAMER, Gérard. *Halbwachs et la Memoire Sociale*. Paris: L'Harmattan, 1999.

NIMUENDAJÚ, Curt. *The Eastern Timbira*. Trad. Robert H. Lowie. Los Angeles: Southwest Museum, 1946.

NIMUENDAJÚ, Curt. *Cartas do Sertão de Curt Nimuendajú a Carlos Estevão de Oliveira*. Org. Thekla Hartmann. Lisboa: Museu Nacional de Etnologia; Assírio & Alvim, 2000.

ORGANIZAÇÃO DAS NAÇÕES UNIDAS PARA A EDUCAÇÃO, A CIÊNCIA E A CULTURA – UNESCO. *Convenção para a salvaguarda do patrimônio cultural imaterial*. MISC/2003/CLT/CH/14. Paris, 17 de outubro de 2003.

PAES, Francisco Simões. Rastros do espírito: fragmentos para a leitura de algumas fotografias dos Ramkokamekrá por Curt Nimuendajú. *Revista de Antropologia*, USP, São Paulo, v. 47, n. 1, p. 267-307, 2004.

PEARCE, Susan M. Objects as meaning; or narrating the past. In: _____. (Org.). *Interpreting Objects and Collections*. London, New York: Taylor & Francis, 2003. p. 19-30.

RIBEIRO, Berta G. *Dicionário de artesanato indígena*. Belo Horizonte: Itatiaia; São Paulo: Edusp, 1988.

RIBEIRO Berta G.; VAN VELTHEM, Lúcia H. Coleções etnográficas. Documentos materiais para a história indígena e da etnologia. In: CAR-.

NEIRO DA CUNHA, M. *História dos índios no Brasil*. São Paulo: Fapesp; Cia. das Letras; SMC, 1992. p. 103-112.

SAMAIN, Etienne. “Ver” e “dizer” na tradição etnográfica: Bronislaw Malinowski e a fotografia. *Revista Horizontes Antropológicos*, Porto Alegre, ano 1, n. 2, p. 23-60, jul./set. 1995.

SAMAIN, Etienne. No fundo dos olhos: os futuros visuais da antropologia. *Cadernos de Antropologia e Imagem*, Rio de Janeiro, v. 6, n. 1, p. 141-158, 1998.

SILVA, Jéssica Francielle. *Autonomia e protagonismo nos processos de musealização entre os Povos Indígenas de Pernambuco*. 2013. TCC (Bacharelado em Museologia) – Universidade Federal de Pernambuco, Recife, 2013.

STOCKING JR., George W. (Ed.). *A Franz Boas Reader: The shaping of American Anthropology (1883-1911)*. Chicago: University of Chicago Press, 1982 [1974].

STOCKING JR., George W. (Ed.). *History of Anthropology*. Objects and others. Essay on museum and material culture. Madison: University of Wisconsin Press, 1985. v. 3.

VAN VELTHEM, Lúcia H. *Coleções etnográficas: pesquisa e formação documental*. Projeto de Pesquisa – Museu Paraense Emílio Goeldi, Belém, 2002.

VIDAL, Lux B.; SILVA, Aracy L. O sistema de objetos nas sociedades indígenas: arte e cultura material. In: GRUPIONI, L. D. B.; SILVA, A. L. *A temática indígena na escola: novos subsídios para professores*. Brasília: MEC/Mari/Unesco, 1995.

EL MUSEO (IN)VISIBLE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Manuela García Lirio⁰¹

INTRODUCCIÓN

Antes de profundizar en cómo son los museos, para qué sirven y a quiénes van dirigidos, tenemos la obligación de detenernos ante su definición. El pasado 24 de agosto de 2022, la Asamblea General Extraordinaria del ICOM, reunida en Praga, actualizó mundialmente la definición tras su aprobación con un 92,41% (A favor: 487, en contra: 23, abstención 17) sustituyendo desde entonces a la definición establecida desde 2007. Tras la lectura de la nueva definición, llevada a cabo por la historiadora del arte costarricense Luran Bonilla-Merchav y Bruno Brulón Soares, ambos miembros de *ICOM Define*, se daba por concluido a todo un proceso de trabajo, caracterizado por una metodología⁰² y un constante análisis de datos, pero sobre todo, por la participación y la inclusión, ofreciendo la oportunidad de participar en el proceso a toda la red de miembros ICOM, siendo esta la definición actual:

“Un museo es una institución sin ánimo de lucro, permanente y al servicio de la sociedad, que investiga, colecciona, conserva, interpreta y exhibe el patrimonio material e inmaterial. Abiertos al público, accesibles e inclusivos, los museos fomentan la diversidad y la sostenibilidad. Con la participación de las comunidades, los museos operan y comunican ética y profesionalmente, ofreciendo experiencias variadas para la educación, el disfrute, la reflexión y el intercambio de conocimientos”
(ICOM Oficial, 2022)

[01] Universidad de Granada, magali@ugr.es
ORCID: 0000-0001-7734-8142.

[02] La metodología se basó en cuatro rondas de consultas, divididas en 11 pasos con una duración de 18 meses.

Con esta definición, no se pretende englobar en su conjunto a todos los museos, sino que serán cada uno de los museos los que tengan que trabajar de manera independiente para implementar el concepto, afirma Bonilla-Merchav.

La definición integra nuevos conceptos como inclusión y sostenibilidad, pero no distingue en la tipología. Junto a la definición de museo, tenemos que detenernos en el concepto de universidad, del latín *universitas*, -atis “universalidad, totalidad”, “colectividad”, “gremio, corporación”, del lat. Mediev. “Institución de enseñanza superior”; es una Institución de enseñanza superior que comprende diversas facultades, y que confiere los grados académicos correspondientes. Según las épocas y países puede comprender colegios, institutos, departamentos, centros de investigación, escuelas profesionales, etc.

Según el BOE nº 307, como funciones de la Universidad, ésta realiza el servicio público de la educación superior mediante la investigación, la docencia y el estudio. Son funciones de la Universidad al servicio de la sociedad: la creación, desarrollo, transmisión y crítica de la ciencia, de la técnica y de la cultura. La preparación para el ejercicio de actividades profesionales que exijan la aplicación de conocimientos y métodos científicos y para la creación artística. La difusión, la valorización y la transferencia del conocimiento al servicio de la cultura, de la calidad de vida y del desarrollo económico. La difusión del conocimiento y la cultura a través de la extensión universitaria y la formación a lo largo de toda la vida. La universidad, en el contexto de esta publicación, ocupa un lugar muy importante, porque será el escenario en el que se crea esta nueva tipología de museos. Topográficamente pueden localizarse en la mayoría de los casos en los campus universitarios, citando como ejemplos el Museo de la Universidad de Alicante en España, el Museo de la Universidad Nacional de Colombia, en Bogotá o el Museo Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México. Sin embargo no siempre se van a localizar estas instituciones en sus campus universitarios, sino en otros espacios estratégicos de la ciudad.

De acuerdo con la Dra. Lourenço, las Universidades son las instituciones que más tiempo llevan generando colecciones y patrimonio como resultado de su misión de enseñanza e investigación (Lourenço, 2016:11). En base a esta afirmación, podemos deducir que la historia del patrimonio universitario se remonta al origen de las propias instituciones. Debido a su carácter educativo, las universidades han ido acumulando diferentes piezas, objetos e instrumentos ante las necesidades emanadas de cada una de las disciplinas y sus funciones didácticas. Por este motivo encontramos una gran diversidad de colecciones universitarias que irían desde el arte hasta la zoología. De hecho, podemos afirmar que, existen tantos tipos de colecciones como disciplinas científicas se puedan enseñar en la universidad. A pesar de su rica y variada heterogeneidad, sigue siendo una de las clasificaciones más desconocidas si las comparamos con las tipologías que plantea Hernández (2002).

Una vez vistas las definiciones de museo y universidad, debemos responder ¿qué entendemos por museo universitario? Aunque resulte evidente, entendemos por museo universitario a un museo, cuya titularidad pertenece a una universidad (Peñuelas, 2008:25). Se

trata de una categoría que viene delimitada por su titularidad. En este sentido, Francisca Hernández (2008) hace distinción entre los museos según su titularidad y gestión, y destaca que se entiende por titularidad la persona física o jurídica que figura como propietario titular patrimonial del museo, aunque en ocasiones no coincida con el organismo que lo financia o gestiona. La gestión es el instrumento que utiliza una persona o institución para la organización y funcionamiento del museo (Hernández, 2008:8), pudiéndose dar casos de gestión compartida, como es el ejemplo del Antiguo Colegio San Ildefonso en Ciudad de México, con una gestión tripartita entre la Universidad Nacional Autónoma de México (UNAM), la Secretaría de Cultura y el Gobierno de la Ciudad de México.

¿Qué tienen de especial los museos en las universidades? Ante este interrogante, la investigadora colombiana de la Universidad del Rosario, Margarita Guzmán, afirma que:

Los museos y colecciones de las universidades cuentan con unas particularidades. Las universidades han sido unas de las primeras instituciones encargadas de formar y cuidar colecciones, y la función que se les ha asignado en estos contextos académicos hacen que tengan un valor importante al representar una historia y progresión de una disciplina, teniendo en cuenta que gran parte de las colecciones universitarias son colecciones de tipo científico.

(Guzmán, 2021)

En definitiva, el patrimonio universitario viene a poner de manifiesto que su conocimiento y su difusión son un nuevo yacimiento cultural para el desarrollo de la humanidad que aspira a convertirse en un ente cultural al servicio de la sociedad como un nuevo espacio de educación y conservación.

ANTECEDENTES

Aunque el concepto museo universitario pueda parecernos un término relativamente reciente, lo cierto es que su origen se remonta hasta el siglo XVII con la creación del *Ashmolean Museum* como primer museo universitario del mundo, además de primer museo abierto al público. No fue hasta el año 2000 cuando surge la creación de la red europea de patrimonio académico (Universeum) y la fundación en 2001 del Comité Internacional de UMAC (International Committee for University Museums and Collections) con el objetivo de conservar, preservar y comunicar este patrimonio.

El *Ashmolean Museum* sirvió como modelo precedente para otras muchas universidades del ámbito internacional, destacando la Academia de las Ciencias de la Universidad de Bolonia (1712), el Museo Sedgwick (1727), el Museo Fitzwilliam de la Universidad de Cambridge (1816), el Museo de la Universidad de Yale (1832), el Museo de Arte de la Universidad de Harvard (1869), el Museo de Arte Contemporáneo de la Universidad de Sao Paulo, en Brasil



[Img. 01] Pabellón Nacional de la Biodiversidad. Universidad Nacional Autónoma de México. Ciudad de México (México).
Fotografía: Gabriela Guerra.

(1963), el Museo Nacional de Historia Natural de la Universidad de Lisboa, en Portugal (1985), el Museo de Arte de la Universidad de Alicante (1999), el Museo Universitario Arte Contemporáneo de la Universidad Nacional Autónoma de México (2008) o el más recientemente, también en la UNAM, el Pabellón Nacional de la Biodiversidad (2021).

La apertura de todos estos museos universitarios sigue planteando tantos interrogantes que promueven la celebración de eventos de carácter científico, foros, encuentros y seminarios, con el fin de reunir a especialistas en la materia para conocer experiencias transformadoras que nos permitan avanzar desde el conocimiento y establecimiento de modelos normativos de obligado cumplimiento en materia de reconocimiento, protección y difusión de ese legado patrimonial universitario material, inmaterial, mueble e inmueble.

En España, han pasado casi diez años desde que se celebrara el primer y único Congreso Internacional de Museos Universitarios⁰³ (García Fernández, 2015). Sin embargo, recientemente, se han llevado a cabo una serie de iniciativas que han vuelto a despertar el interés sobre el patrimonio universitario, especialmente en la geografía española, con el objetivo de crear redes de colaboración y trabajo.

El Centro Cultural La Nau de la Universidad de Valencia acogió entre los días 8 y 10 de mayo de 2024, el I Encuentro Nacional de Colecciones Patrimoniales Universitarias⁰⁴. El resultado final fue la creación de una red “REPU” (Red de Patrimonio Universitario) liderado por la Universidad de Salamanca. Unos días más tarde, entre el 13 y 15 de mayo tuvo lugar el I Encuentro Iberoamericano de Patrimonio Universitario, bajo el título “Las memorias del mundo”⁰⁵, reuniendo a más de medio centenar de especialistas en el ámbito de la gestión y coordinación del patrimonio académico.

En este encuentro internacional se trabajaron principalmente tres ámbitos: la significación social de los bienes culturales y la orientación desde las Universidades; los instrumentos en común para el cuidado del patrimonio universitario y la transmisión y presentación del legado. Como colofón del encuentro se presentó la Declaración de Sevilla sobre el Patrimonio Universitario y su función social⁰⁶. Con la mirada al futuro, la “Declaración” propone avanzar hacia un plan de cooperación de las Universidades Iberoamericanas y establecer un programa de investigación y otro de formación en patrimonio cultural de las Universidades Iberoamericanas para desarrollar acciones estratégicas transmisibles a la sociedad. Su concreción partirá de un grupo inicial de trabajo y de una Red Iberoamericana de Investigadores que pueda formalizar los contenidos que se generen a través de una plataforma y un repositorio del patrimonio universitario iberoamericano (r-IAPU).

En el caso de Granada, Universidad que nos ocupa en esta publicación, hubo varios intentos para la puesta en marcha de un museo universitario. En 2006, la exposición temporal “Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada”⁰⁷ supuso un llamamiento de atención sobre la envergadura del patrimonio universitario y la necesidad de pensar en su futuro: el espacio expositivo del Hospital Real, la creación de un museo universitario, las estrategias y medios para la conservación del patrimonio, o la difusión del patrimonio mueble e inmueble a toda la sociedad, aseguraba M^a Elena Díez Jorge, Vicerrectora de Patrimonio, Infraestructura y Equipamiento. (Galera, 2006:14). A raíz de esta propuesta surgió una iniciativa que llevó hasta el proyecto de creación del museo universitario de Granada (MUG), un proyecto surgido a raíz de la actividad de formación de posgrado de la propia Universidad⁰⁸, que alcanzó cierto reconocimiento institucional hasta el punto que apareció recogido en el Plan Estratégico de la Universidad de Granada, aprobado en Consejo de Gobierno del 30 de enero de 2006, con el Objetivo General 5 – Conservación, difusión y valoración del patrimonio – Línea Estratégica 1- Programa Museológico (Museo de la UGR) y de las colecciones artísticas, técnicas y científicas de la Universidad de Granada.

[03] El I Congreso de Museos Universitarios se celebró en Madrid, del 3 al 5 de diciembre de 2014 en la Universidad Complutense de Madrid. Más información: <https://docta.ucm.es/entities/publication/999b84e0-ale3-47fe-aba4-0ba65cd54451> [Consultado: 16/06/2024].

[04] Más información: <https://www.uv.es/patrimonio-cultural/es/novedades/el-centre-cultural-nau-acoge-primer-encuentro-nacional-colecciones-patrimoniales-universitarias-1286077864042/Novetat.html?id=1286380476368> [Consultado: 17/06/2024].
[05] Más información: <https://cicus.us.es/i-encuentro-iberoamericano-patrimonio-universitario/> [Consultado: 16/06/2024].

[06] Lectura de la Declaración completa: <https://cicus.us.es/i-encuentro-iberoamericano-patrimonio-universitario/> [Consultado: 1/06/2024].
[07] Exposición temporal en Crucero bajo del Hospital Real. Del 27 de octubre de 2006 hasta 17 de enero de 2007. Comisariada por Esther Galera Mendoza y Francisco José Sánchez Montalbán.

[08] El proyecto del MUG fue resultado del Proyecto Fin de Máster del Segundo Máster Universitario de Museología de la Universidad de Granada. Sus autoras fueron Isabel María Caballero Gómez, Amparo García Iglesias, Concepción Mancebo Funes, Juana Muñoz Arroyo e Hipólita Servián López. Los autores de este proyecto fueron María Luisa Bellido Gant y José Castillo Ruiz.

EL LEGADO PATRIMONIAL TRAS CINCO SIGLOS DE HISTORIA

La Universidad de Granada se encuentra camino de celebrar el V Centenario de su fundación mediante la bula papal expedida el 14 de julio de 1531 por el Papa Clemente VII, tras el decisivo impulso dado cinco años antes por Carlos V en 1526.

La aparición de las primeras colecciones científicas encuentra su origen con la llegada de los Borbones a la ciudad, momento en que se produjeron cambios significativos relacionados con la aparición de la ciencia moderna. Desde entonces, la actividad docente e investigadora ha ido tejiendo un amplio repertorio del conocimiento que define al día de hoy la identidad universitaria mediante las numerosas piezas que conforman sus colecciones.

Todo el acervo patrimonial se encuentra disperso entre sus siete campus universitarios^[09], se estructura en: Antropológico, Arqueológico, Artístico, Bibliográfico y Documental, Ciencias Naturales y Científico-Tecnológico-. Además cuenta con varios pequeños proyectos museográficos – Museo Dental Miguel Guirado, ubicado en la Facultad de Odontología, Museo de Historia de la Farmacia profesor José María Suñé Arbussá, Museo de instrumentación científica Jesús Thomas Gómez, Museo de la Salud y Aula Museo de Paleontología. Además cuenta una litoteca y con un jardín botánico junto a la Facultad de Derecho.

También incluye entre su acervo los bienes culturales inmateriales como tradiciones, rituales y actos festivos. En su conjunto, todo el patrimonio constituye la identidad patrimonial de la Universidad de Granada.

EL MUSEO (IN)VISIBLE DE LA UNIVERSIDAD DE GRANADA

Hablar de patrimonio y universidad supone hablar de legado y memoria. El legado y la memoria de una universidad que se encuentra camino de celebrar su V Centenario no puede pasar desapercibido y mucho menos ser invisible, a pesar de que sigue siendo un gran desconocido para muchos, especialmente para los propios miembros de la comunidad universitaria, en concreto los estudiantes universitarios. Han sido muchas las publicaciones que recogen el testimonio patrimonial de la Universidad de Granada en las últimas décadas, cómo se ha ido consolidando y cómo sigue creciendo al tratarse de un patrimonio vivo.

Si tomamos como referencia los museos universitarios que hemos mencionado en la introducción de esta publicación, podemos afirmar que la Universidad de Granada carece de museo universitario, a pesar de contar por otro lado con varias iniciativas como el Museo de la Salud o el Museo abierto del Campus de Cartuja, entre otros, citados previamente.

Sin embargo, dada la gran riqueza patrimonial que posee la Universidad de Granada, en los últimos años, especialmente desde 2015 con el nuevo equipo de gobierno liderado por la Rectora Magnífica Dña. Pilar Aranda Ramírez y el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y patrimonio encabezado por el Dr. Víctor Medina Flores, se establecieron una serie de iniciativas que pusieron al patrimonio universitario en el lugar que correspondía. Con la puesta en marcha de la web^[10] se abrió una ventana digital accesible para toda la



ciudadanía sobre información con respecto a los bienes culturales, conservación y restauración, proyectos, difusión y más recientemente con el Sistema de Información del Patrimonio de la Universidad de Granada (SIP-UGR).

Todas estas iniciativas que iremos desglosando a continuación han hecho que la Universidad de Granada cuente con un museo universitario disperso, heterogéneo y al alcance de toda la sociedad a través de sus cinco campus universitarios, con el objetivo de visibilizar su riqueza patrimonial a través de recursos y estrategias expositivas que desarrollaremos a continuación.

Utilizamos el concepto de “museo universitario disperso” para referirnos a todas las colecciones y obras inventariadas y asignadas a la Universidad de Granada, ubicadas y depositadas entre los veinticinco centros docentes distribuidos en siete campus situados en dos continentes (Europa y África) y tres ciudades (Granada, Ceuta y

[Img. 02] Espacio V Centenario. Universidad de Granada. Granada (España).
Fotografía: Ángel García Roldán.

[09] La Universidad de Granada cuenta con siete campus universitarios: Aynadamar, Cartuja, Ciencias de la Salud, Fuentenueva, Zona Centro, Ceuta y Melilla.

[10] Consultar web: <https://patrimonio.ugr.es>.

Melilla). Los cinco campus de la ciudad de Granada son: Campus Centro, Campus Cartuja, Campus Fuentenueva, Campus Aynadamar y Campus PTS.

La inauguración de una sede física como Área de Reserva en la planta baja del edificio que fue durante más de setenta años la Facultad de Medicina, ha supuesto un gran avance, especialmente en la conservación, además de servir como contenedor cultural para la ciudad de Granada, ya que en este mismo edificio que lleva el nombre de “Espacio V Centenario” se ubican otros muchos servicios que dinamizan la vida cultural y universitaria, entre ellos podemos mencionar el Vicerrectorado de Estudiantes, Medialab UGR, Cine club universitario y el Museo de la Salud, entre otros muchos servicios.

En junio de 2023 quedó inaugurado el Centro de Gestión y Restauración del Patrimonio Cultural de la Universidad de Granada. Se trata de un espacio habilitado para la unificación del Área de Reserva de Patrimonio, los talleres de conservación y restauración y los espacios dedicados al estudio, investigación y gestión del patrimonio. Su objetivo principal es dar a conocer a la comunidad universitaria y la sociedad en general el amplio patrimonio atesorado en sus casi cinco siglos de historia, conservándolo en las mejores condiciones y poniéndolo al servicio de investigadores y público interesado. Las colecciones patrimoniales de la Universidad de Granada están formadas por un importante elenco de objetos históricos-artísticos, archivísticos, de ciencia o de tecnología, entre otros, relacionados con las diferentes áreas de conocimiento que la universidad desarrolla. Gran parte de ese legado patrimonial tuvo en algún momento una función docente e investigadora que ahora se han resignificado, convirtiéndose en bienes patrimoniales de gran interés histórico, artístico y cultural. A ellas se suma un gran legado bibliográfico y documental inseparables de la gestión de la propia institución.

El centro cuenta con espacios habilitados para el estudio, documentación y conservación de este patrimonio. Está formado por una sala de clasificación donde las piezas serán recibidas, identificando su función y estudiando sus características formales y materiales, el ámbito y contexto en el que fueron concebidas y la determinación de su estado de conservación, un plató fotográfico que permite el registro en imágenes tanto de piezas de gran formato como de aquellas de muy pequeñas dimensiones, tres amplios talleres en los que tienen lugar las intervenciones dirigidas a la neutralización de deterioros y a la conservación y restauración en el ámbito de la pintura y escultura, material científico técnico, o libros y documentos, según su tipología. Estos espacios están dotados de equipamientos y materiales adecuados a los tratamientos específicos que se aplican en cada caso.

¿CÓMO?

¿Cómo se gestiona el patrimonio de una universidad con casi cinco siglos de historia, siete campus universitarios y sin un espacio físico para concentrar todo su legado?

Cuando se carece de un espacio físico in situ, único para centralizar toda la riqueza patrimonial que la universidad ha ido dejando como testimonio de su trayectoria, hay que pensar en otras alternativas con el objetivo de visibilizar su potencial. El modelo de museo disperso conecta con la sociedad y expande todo su patrimonio entre los diferentes campus.

La Universidad de Granada, como responsable máximo de la gestión afronta la complejidad y diversidad de un museo desde una óptica integral en la que la institución adquiere una dimensión extraordinaria. La Universidad se convierte en responsable de la adquisición, conservación, investigación, comunicación y exhibición de sus colecciones. La consolidación de La Madraza¹¹ como Centro de Cultura Contemporánea en 2015 supuso un modelo innovador en la extensión universitaria del siglo XXI. Como recoge el artículo 196.1 de los estatutos, “la extensión universitaria se refiere al conjunto de actividades de formación y difusión cultural en el orden de las ciencias, la tecnología, los saberes sociales, las letras y las artes, desarrolladas por la Universidad, cuya característica común consiste en su proyección abierta al entorno social”. La Madraza, integra actualmente una veintena de cátedras, aulas y seminarios en una nueva estructura de ocho áreas: cuatro vinculadas a la creación artística y cuatro a la divulgación científica (Anguita, 2023: 233).

Resulta impensable reflexionar sobre la cultura en Granada sin analizar con rigor la actividad que se desarrolla en torno a esta. Parte de la actividad cultural que ofrece la Universidad de Granada se extiende desde los espacios físicos de la Madraza, que cuenta con dos salas de exposiciones en su planta baja dedicadas a las Artes Visuales, y al proyecto de Divulgación Científica de la Universidad investiga¹² y tres salas en su planta superior – Salón de Caballeros XXIV, Sala Mariana Pineda y Gabinete de Teatro y Cine – destinadas a ciclos de conferencias, mesas redondas, entrevistas, seminarios, presentaciones de libros, lecturas dramatizadas, talleres y clubs de lectura. Su estratégica ubicación en pleno centro de la ciudad, lo convierte en una cita semanal obligada con la cultura.

Además del Palacio de la Madraza, realizaremos un itinerario por otras estrategias museales que se han ido creando estos últimos años con el fin de promover y difundir el patrimonio universitario.

[11] En 1933, el rey nazarí Yusuf I construyó en Granada la primera universidad pública de Al-Ándalus con el objetivo de divulgar matemáticas, astrología, literatura y otras ramas del conocimiento. En la actualidad se conoce como el Palacio de La Madraza, conservando el mejor oratorio nazarí de Granada.

[12] El proyecto “La universidad investiga” sirve como espacio abierto y compartido para dar a conocer los resultados de los proyectos de investigación, mostrando hasta ahora resultados como “El Cáncer” o “Mujeres sobre la tierra”, entre otras.

MUSAL. MUSEO DE LA SALUD

El Museo de la Salud fue creado en 2021 de manera conjunta entre la Universidad de Granada y la Real Academia de Medicina y Cirugía de Andalucía Oriental con el objetivo de ofrecer una evolución de la historia de la medicina y el progreso del ser humano contra el dolor, la enfermedad y la muerte.

La sede central se ubica en el edificio V Centenario, desde donde conecta con otras colecciones de temáticas afines, como el Museo dental ubicado en la Facultad de Odontología, el Museo de instrumentación científica Jesús Thomas Gómez o la Farmacia Zambrano, instalada en el crucero bajo del Hospital Real.

El Museo, concebido como un nuevo proyecto museográfico para dar a conocer parte de sus colecciones y entendido como una exposición permanente presenta su relato en el Cuaderno técnico N.º 15 *La Medicina a través del Museo de la Salud, MUSAL. La larga historia de la búsqueda de sanar*^[13] de la mano de quienes han hecho posible la creación del museo.

El museo muestra alrededor de 500 piezas del ámbito de la salud mediante cuatro secciones, que son las siguientes: los fundamentos del saber médico, a través del cuerpo humano,



[Img. 03] Interior del MUSAL. Museo de la Salud. Laboratorio de Santiago Ramón y Cajal. Espacio V Centenario. Granada (España). Fotografía: Manuela García Lirio.

[13] Consultar Cuaderno técnico nº 15: <https://patrimonio.ugr.es/publicacion/musal>.

la naturaleza, los libros y los maestros; la evolución de los instrumentos de diagnóstico e investigación hasta nuestros días; el arsenal terapéutico que ha marcado las distintas etapas históricas de la medicina: farmacología, cirugía, terapéutica física, palabra y terapia; la medicina y la sociedad y por último el papel de los hospitales, la aparición de pandemias y de vacunas, coincidiendo su inauguración el 14 de junio de 2021 con las distintas fases de vacunación en plena pandemia COVID-19.

El museo ofrece un itinerario por distintas secciones que nos permite conocer a través de maquetas, herramientas u otros utensilios cómo ha evolucionado la historia de la medicina. Entre ellos, parte de la colección de modelos anatómicos del Departamento de Anatomía y embriología humana que ejemplifican de manera muy fidedigna cada una de las etapas de gestación. También aspectos vinculados con la medicina rural.

En definitiva, un proyecto de recuperación patrimonial, de compromiso con la sociedad y de actualidad, lo que le llevó a obtener el Premio Información, Comunicación y Difusión de la Salud que otorga la Real Academia Nacional de Medicina de España^[14]

MUSEO ABIERTO DEL CAMPUS DE CARTUJA

El pasado 24 de mayo de 2023, abría sus puertas un nuevo proyecto museográfico en la Universidad de Granada. Se trata del Museo abierto del Campus de Cartuja, instalado en la sala Neomudéjar del Colegio Máximo de Cartuja, donde actualmente se encuentran las Facultades de Odontología y Biblioteconomía y Documentación.

Los restos arqueológicos y edificios históricos que integran el Campus de Cartuja, hablan de cinco mil años de ocupación, desde el Neolítico hasta la actualidad, lo que han hecho que la colina de Cartuja se eleve como una de las colinas históricas de Granada.

En 2017 quedó anclado un punto de inflexión en torno al proyecto de revalorización y reconocimiento del Campus de Cartuja, cuyos resultados vieron la luz en un proyecto expositivo denominado “Crónica de un paisaje. Descubriendo el Campus de Cartuja”^[15] (Orfila Pons, 2017).

Esta muestra formó parte de un proyecto de revalorización y reconocimiento del Campus de Cartuja, un amplio espacio que se incorporó a la Universidad en los años 70, momento clave en el desarrollo de la institución. El principal atractivo patrimonial son los vestigios arqueológicos y edificaciones de gran valor histórico y patrimonial, dos de ellos declarados bienes de interés cultural, el horno romano y el colegio Máximo, a lo que habría que agregarle un interesante contexto paisajístico.

Esta muestra expositiva nació con una vocación de mostrar la capacidad que tiene la Universidad de abordar un trabajo como éste, utilizando sus propios medios y promoviendo la participación de los distintos ámbitos que desarrollan un trabajo de reflexión sobre el

[14] Ver nota de prensa: <https://canal.ugr.es/noticia/el-museo-de-la-salud-de-la-universidad-de-granada-musal-obtiene-el-premio-informacion-comunicacion-y-difusion-de-la-salud-que-otorga-la-real-academia-nacional-de-medicina-de-espana>.

[15] La exposición temporal “Crónica de un paisaje: Descubriendo el Campus de Cartuja” fue comisariada por la arqueóloga Orfila Pons y estuvo abierta al público en el Crucero bajo del Hospital Real del 5 de octubre de 2017 al 27 de enero de 2018.



[Img. 04] Museo abierto Campus de Cartuja. Colegio Máximo, Universidad de Granada. Granada (España).
Fotografía: Manuela García Lirio.

Campus de Cartuja, a través de sus numerosas sinergias para consolidar dicho proyecto de conocimiento y difusión.

En palabras de su comisaria, esta exposición fue un proyecto “netamente universitario” ya que es el fruto de un proyecto estratégico institucional, desarrollado a partir de un planteamiento teórico que integra las aportaciones de un gran número de investigadores.

Desde entonces se han multiplicado las actuaciones de la universidad en el entorno, destacando entre otros el proyecto de recuperación del Albercón de Cartuja¹⁶ y de la Acequia de Aynadamar.

El objetivo del Museo Abierto del Campus de Cartuja es permitir a la ciudadanía conocer la historia y la riqueza patrimonial del Campus Universitario de Cartuja. Para ello se conjugan diferentes elementos: el centro de interpretación en la Capilla Neomudéjar del Colegio Máximo, que pretende funcionar como parte de una visita integral al Campus de Cartuja, guiada por recursos como un pack sobre el Campus de Cartuja disponible en la App Aumentur¹⁷.

El discurso museográfico gira en torno a grandes temas transversales del campus, como el agua, la tierra, el paisaje, la espiritualidad, los conflictos, la investigación, Universidad y educación, y arquitectura y colecciones. Todo ello enriquecido con soportes y medios audiovisuales y una maqueta con videomapping.

Continuando con el concepto de exposición, pero en modalidad temporal, se han trabajado otras muchas propuestas que enriquecen el valor patrimonial de la universidad.

En febrero de 2017 arrancó un nuevo proyecto expositivo con la muestra “El peso del alma: fisiología de la vida y la muerte”. Se trata de un proyecto multidisciplinar que ofrece un interesante diálogo entre las colecciones patrimoniales de la Universidad de Granada y el arte contemporáneo. Este proyecto sigue activo, siendo su muestra más reciente “BARRO. La cerámica en el patrimonio de la Universidad de Granada”



[Img. 05] Botánica. Pieza destacada. Hall del Hospital Real. Universidad de Granada. Granada (España).
Fotografía: Manuela García Lirio.

Otra iniciativa bastante interesante es “la pieza destacada”, ubicada en el hall del Hospital Real a modo de ventana patrimonial para dar a conocer las distintas colecciones patrimoniales que posee la Universidad de Granada. Este proyecto sirve como reclamo patrimonial para acercarse a la ubicación real donde se conserva dicha colección. Es decir, a raíz de la exposición de una o varias piezas, se pretende promocionar la visita a la colección completa. Por ejemplo, el pasado mes de junio se inauguró “Botánica” (Fig.5) de la colección de Botánica, cuya ubicación se encuentra en la Facultad de Farmacia, por lo que todos aquellos interesados que visiten la pieza y quieran ver el resto de la colección completa, tendrían que desplazarse hasta el Campus de Cartuja que es donde se ubica la Facultad de Farmacia, y en consecuencia, esta colección en particular.

En esta ocasión, según nos explica su director, Manuel Casares Porcel¹⁸, entre los cientos de piezas que componen la colección didáctica del Departamento de Botánica, se ha seleccionado una cromolitografía sobre lino, que representa la anatomía de flores fragaria, de fresa, junto a varios modelos tridimensionales a escala real realizados en escayola y papel maché, donde se encuentra una flor de fresa, en diálogo con la lámina representada, una cabezuela de azulejo, una flor de malva y una flor de lirio cárdeno. Todas estas piezas se utilizaron hasta los años 70 del siglo XX en la docencia de la botánica.

¿PARA QUÉ?

Como herederos de la riqueza patrimonial de nuestros antepasados estamos en la obligación de cuidar, conservar, promover y difundir nuestro legado, independientemente de la categoría a la que se refiera, patrimonio cultural, patrimonio natural, patrimonio inmaterial, patrimonio histórico, o como el caso que nos ocupa, patrimonio universitario. Lo que no se conoce no se valora, de ahí la importancia de la difusión para la puesta en valor y dar a conocer al resto de la sociedad.

En el caso de España no ha existido una ley que proteja todo el patrimonio universitario hasta que la nueva LOSU aprobada recientemente como la Ley Orgánica 2/2023, de 22 de marzo del Sistema Universitario, ha recogido en el artículo 21 que:

» Las universidades conservarán y protegerán su patrimonio histórico, artístico, cultural y documental, en todas sus variantes, de acuerdo con la legislación aplicable en la materia. Para ello, deberán registrar y catalogar con criterios científicos los bienes, materiales e inmateriales, que lo conforman.

- » Las universidades darán a conocer este patrimonio y lo harán accesible a la ciudadanía. Con este fin, promoverán su exposición pública a través de colecciones, exposiciones y museos.
- » Las universidades procurarán colaborar entre ellas y con otras entidades responsables del patrimonio cultural, para alcanzar mejor sus objetivos.
- » Las universidades digitalizarán y harán accesibles de manera progresiva sus archivos y fondos bibliotecarios con el fin de democratizar el acceso al saber científico y cultural.
- » Los archivos, bibliotecas, museos y demás entidades culturales universitarias, en la forma que cada universidad determine, serán los agentes instrumentales que coadyuvarán en la consecución de estos objetivos en el ámbito de sus competencias y en el desarrollo de sus funciones.

En este sentido, cada institución trabaja con su patrimonio de manera independiente y particular, de hecho no hay más que comprobar cómo se conocen los distintos vicerrectorados¹⁹ que custodian el patrimonio universitario.

El patrimonio dialoga con la identidad, en este caso de la institución universitaria. Una identidad marcada por su trayectoria, acontecimientos históricos, personajes ilustres, su propia comunidad universitaria, sus donaciones, adquisiciones y concursos, ya que cada uno de estos elementos favorece al incremento y riqueza de estas colecciones.

Evidentemente no podemos comparar el patrimonio de algunas universidades de corta trayectoria como son la Universidad de Jaén o la Universidad de Almería, frente a las Universidades de Granada y Sevilla que giran en torno a los 500 años de historia, e incluso la Universidad de Salamanca, que cuenta con 806 años desde que el Rey Alfonso IX la fundara.

La propia definición de museo, establecida por ICOM, recoge los motivos de finalidad para los que se crea el museo; para investigar, coleccionar, conservar e interpretar; para fomentar la accesibilidad y sostenibilidad. En definitiva, para comunicar y reflexionar.

¿PARA QUIÉN?

El Departamento pedagógico es un servicio imprescindible en los museos de la actualidad, ya que asume la relación más personal del museo con sus visitantes. Teniendo en cuenta esta afirmación, la Universidad de Granada crea la plataforma “Educa UGR” como un programa educativo y de Unidad de Cultura Científica de la Innovación, con el punto de mira hacia los públicos y con el fin de hacer del patrimonio universitario una herramienta

[18] Ver Pieza destacada: Botánica. Colección de Botánica. https://www.google.com/search?q=pieza+destacada+botanica&rlz=ICIG-CEA_enES884ES884&oq=pieza+destacada+botanica&gs_lcrp=EgZjaHJvbWUyBggAEEUYOTIHCAEQIRigAdlBCTEONTEzajBqN6gCALACAA&sourceid=chrome&ie=UTF-8#fpstate=ive&vld=-cid:20642269,vid:pgZr-ISU8GY,st:0

[19] Para justificar que no es un concepto unificado en todas las universidades, enunciaremos los Vicerrectorados de las Universidades Andalusas para comprobar que cada una de ellas se conoce con un nombre diferente: Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Jaén, Vicerrectorado de Estudiantes y Cultura de la Universidad de Córdoba, Vicerrectorado de Cultura de la Universidad de Málaga, Vicerrectorado de Extensión Universitaria, patrimonio y relaciones institucionales de la Universidad de Granada, Vicerrectorado de Proyección social y universitaria de la Universidad de Huelva, Vicerrectorado de Sostenibilidad y Cultura de la Universidad de Cádiz, Dirección general de cultura y patrimonio de la Universidad de Sevilla y Vicerrectorado de Cultura y sociedad de la Universidad de Almería.



[Img. 06] Exposición El peso del alma. Fisiología de la vida y la muerte. Universidad de Granada. Granada (España).
Fotografía: UGR Educa.

educativa y cultural mucho más inclusiva. Educa UGR se considera como una vía de comunicación entre el conocimiento y la producción cultural y científica que genera la propia universidad con su entorno social. Para ello se han diseñado una serie de recursos educativos que se ponen al servicio de la ciudadanía, adaptándose a las necesidades de los diferentes colectivos.

Desde esta herramienta se ofertan visitas guiadas, fichas de talleres educativos, adaptados a los distintos niveles: infantil, primaria, secundaria y bachillerato, actividades para realizar en casa, recursos audiovisuales y visitas virtuales.

De acuerdo con Cárdenas (2021), preguntarnos para quiénes son los museos universitarios, nos conduce por caminos difíciles de transitar y que abren las puertas a incontables interrogantes: ¿quiénes visitan actualmente los museos universitarios?, ¿para quiénes están pensadas las actividades y exposiciones?, ¿cómo se vinculan los museos universitarios con su entorno social?, ¿cuál es el papel

de los museos universitarios dentro de los circuitos turísticos?, ¿cómo participan los estudiantes universitarios en la conformación de los museos?, ¿qué estrategias podríamos implementar para que los universitarios visiten los museos y participen en sus procesos internos de trabajo?

Educa UGR persigue muchos de estos interrogantes con el fin de buscar respuestas a través de sus actividades. Una de las iniciativas que ha impulsado recientemente ha sido el programa didáctico y de visitas especiales para la exposición “Andrés Manjón. Educar enseñando”²⁰, dirigida a comunidades educativas, asociaciones y público en general.

La creatividad es esencial para captar la atención de los públicos, ya que los museos universitarios no cuentan con elementos icónicos como la Piedra del Sol o La Gioconda de Da Vinci, cuya publicidad genera afluencias inauditas, aunque sí tienen una riqueza enorme en conocimientos y patrimonio (Cárdenas, 2021).

Para potenciar la divulgación del conocimiento, desde la sección de publicaciones se ofrece a disposición de los usuarios todas las publicaciones en abierto, desde los catálogos de las exposiciones, los cuadernos didácticos y los cuadernos técnicos²¹.

En definitiva, el patrimonio universitario está dirigido no solo a la comunidad universitaria, sino a la sociedad en general, especialmente enfocado a las futuras generaciones, de ahí el interés en potenciar las visitas didácticas desde infantil, pues ellos son el futuro

[20] Más información: <https://patrimonio.ugr.es/actividad/expo-manjon>.
[21] Proyecto editorial que inició en 2016 con el número 1 “De puertas para adentro: patrimonio y género en la Universidad de Granada”. En la actualidad cuenta con 18 números, accesibles y gratuitos desde: <https://patrimonio.ugr.es/difusion/publicaciones/?tipo=cuadernos-tecnicos>. La serie editorial de Cuadernos Técnicos del Patrimonio surge debido a la necesidad de dotar al Vicerrectorado de Extensión Universitaria de publicaciones que aborden aspectos patrimoniales en relación con cuestiones de carácter transversal y que sirvan de vehículo de difusión y diálogo de las distintas colecciones que conforman el rico acervo universitario.



[Img. 07]
[Img. 08] Cuadernos técnicos. Nº1, De puertas para adentro: patrimonio y género en la Universidad de Granada y Nº 18, La Universidad construida. Recuperación del patrimonio y arquitectura contemporánea.
Fotografías: Patrimonio UGR.

y quienes tomarán el testigo de la conservación, promoción y puesta en valor para asegurar la conservación patrimonial.

Además de los recursos citados previamente, la Universidad de Granada cuenta con varios canales de difusión. La comunicación es esencial para contactar con el resto de la sociedad. Por ello, además de la web que incluye contenidos como la agenda mensual, información sobre convocatorias, visitas virtuales o contenidos en línea multimedia, cuenta con perfiles en redes sociales²² y con canales en Youtube. (Anguita, 2023:339). Con el uso de estas herramientas pretende acercarse a la sociedad actual y acercar el patrimonio a las nuevas generaciones.

[22] El patrimonio de la Universidad de Granada está presente en Facebook: <https://www.facebook.com/patrimonioheritageugr/>, X: https://x.com/Patrimonio_UGR, Instagram: https://www.instagram.com/patrimonio_ugr/, Pinterest: https://x.com/Patrimonio_UGR y Youtube: <https://www.youtube.com/playlist?list=PL9bUmTqTetzCvDFYNxPzyHlzdoHqvVK>.

CONCLUSIONES

A pesar del intento, la Universidad de Granada no cuenta con un museo universitario, tal y como lo vemos en otras universidades como la Universidad de Alicante, la Universidad de Murcia o la Universidad de Valladolid, sin embargo, si presenta distintas herramientas que hacen que su patrimonio, aunque se encuentre disperso, cumpla con las mismas funciones que la definición de museo, a pesar de no contar con un edificio que reúna en un único lugar a todo su patrimonio.

¿Cómo? Con una serie de propuestas museográficas que han generado proyectos museológicos para unificar y dar un sentido a sus colecciones mediante temáticas y piezas afines. Detrás de cada exposición hay un proyecto de investigación que justifica el uso de cada una de las piezas y las sinergias establecidas entre las diferentes colecciones.

¿Para qué? Para que el patrimonio universitario se extienda al resto de la sociedad y no solo se quede en los Campus universitarios. De hecho, el contar con bienes inmuebles repartidos por prácticamente toda la ciudad, ayuda a su visibilidad.

¿Para quién? Para la sociedad en general. El patrimonio es de todos y no solo de quienes integran y forman parte de la comunidad universitaria. En este aspecto Educa UGR juega un papel fundamental, para diseñar cada una de las actividades afines a públicos determinados.

Una de las grandes fortalezas de los museos universitarios está en las posibilidades de vinculación con su propia comunidad y de construir redes de conocimiento donde la docencia, la investigación y la difusión se materialicen de formas inimaginables. Como afirma Cárdenas (2021), con una perspectiva que privilegie el beneficio social, la interdisciplinariedad y la protección del patrimonio, la única forma de responder a la pregunta ¿para quiénes? es: para todos.

Esta propuesta pone de manifiesto una realidad que se suma a la enorme diversidad de situaciones que engloban los museos y sus patrimonios, siendo conscientes de que los museos no solo hacen referencia a un espacio físico, sino que también promueven prácticas sociales, culturales y políticas que impulsan la acción social en la red académica a través de sus proyectos patrimoniales.

Tras esta aproximación a la realidad patrimonial que ofrece la Universidad de Granada a través de sus colecciones, llegamos a las siguientes conclusiones:

La Universidad de Granada, ha conseguido generar, a través del museo disperso una museología cada vez más social y comprometida, al servicio de la sociedad y su diversidad.

La Universidad desempeña un papel crucial en la preservación y difusión de la cultura y la historia de una sociedad.

No es necesaria la existencia de un museo para promover prácticas patrimoniales, difundir el legado y generar la puesta en valor de la memoria. El patrimonio de la Universidad de Granada lo demuestra a través de su dinámica agenda cultural.

Aunque su patrimonio se encuentre fragmentado y disperso entre distintas dependencias, existe un hilo conductor que establece sinergias a través de los proyectos expositivos.

Su estrategia digital se basa en un trabajo colaborativo a través de una agenda semanal que difunde las actividades, y pone al servicio de la sociedad todas sus publicaciones fomentando la accesibilidad.

Todas estas iniciativas son organizadas y están gestionadas por el Vicerrectorado de Extensión Universitaria y Patrimonio (Área de patrimonio). Un área que protagoniza eventos culturales y científicos como la noche en blanco, el día internacional de los museos o la *museum week*, entre otros.

Una de las claves esenciales que impulsa la dinámica cultural es la sensibilidad patrimonial por parte del equipo de gobierno, quien apuesta en cada mandato por seguir creciendo y generando proyectos de futuro como ocurre con la reciente adquisición de la Azucarera de San Isidro como bien de patrimonio industrial.

Los museos universitarios se consideran espacios de encuentro y diálogo intergeneracionales.

El patrimonio universitario adopta un rol significativo en la comunidad educativa, prácticas artísticas y curriculares que enriquecen la formación de los estudiantes, siendo esta una de las particularidades que lo distingue del resto de patrimonios y tipologías museológicas.

REFERENCIAS BIBLIOGRÁFICAS

Anguita, R. (2023) Un modelo innovador en la extensión universitaria del siglo XXI: La Madraza. Centro de Cultura Contemporánea de la Universidad de Granada. *La Universidad de Granada, cinco siglos de historia: tiempos, espacios y saberes*. pp. 330-345.

Bellido Gant, M^a L (2023) La memoria de la ciencia: las colecciones patrimoniales de la Universidad de Granada. Martínez López, C. (Ed.) *La Universidad de Granada, cinco siglos de historia: tiempos, espacios y saberes*. pp.383-395.

Bellido Gant, M^a L y García Lirio, M (2018) El patrimonio de la Universidad de Granada: edificios, colecciones, conservación y difusión. *Cuadernos de arte de la Universidad de Granada*, Nº 49. pp. 109-125.

Cárdenas, B. (2021). Museos universitarios ¿Para quiénes? *Más Museos Revista Digital*. Año 2. Nº 3.

Galera Mendoza, E. (2006) *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*. Vol. I. Granada: Universidad de Granada.

Galera Mendoza, E. (2006) *Obras maestras del patrimonio de la Universidad de Granada*. Vol. II. Granada: Universidad de Granada.

García Fernández, I. y Rivera Rivera, R.D. (2015) *Congreso Internacional. Museos Universitarios: tradición y futuro*: Madrid, 3, 4 y 5 de diciembre de 2014. Madrid: Universidad Complutense de Madrid.

García Lirio, M. (2022) *Museos y colecciones universitarias de arte en España y Latinoamérica*. Granada: Universidad de Granada

Guzmán, M. (2021) Pensar los museos universitarios, estudios de caso. *Revista Nova et Vetera*. Vol. 7. Nº 70.

Hernández Hernández, F. (2002) Aproximación a una tipología de museos. *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*. Nº 25. pp 75-93.

Hernández Hernández, F. (2008) Los nuevos retos de los museos universitarios. *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*. Nº 43. pp 8-22.

León, A. (2016) *El museo: teoría, praxis y utopía*. Madrid: Cátedra.

Lourenço, M. (2016) *A Universidade de Lisboa. Museus, Coleções e Património*. Lisboa: Universidad de Lisboa

Martínez López, C. (Ed.) (2023) *La Universidad de Granada, cinco siglos de historia: tiempos, espacios y saberes*. Granada: Universidad de Granada.

Orfila Pons, M. (2017) *Crónica de un paisaje: Descubriendo el Campus de Cartuja*. Granada: Editorial Universidad de Granada.

Peñuelas Reixart, L. (2008) Los museos universitarios: definición y normativa aplicable. *Revista de Museología. Publicación científica al servicio de la comunidad museológica*. Nº 43. pp. 23-27.

Pérez Castellanos, Leticia (2018) *Panorama de los museos actuales de México. Más allá de la titularidad*. En: <https://cuadernoshispanoamericanos.com/panorama-de-los-museos-actuales-de-mexico-mas-alla-de-la-titularidad/>

SECCIÓN III

MUSEOS, ESTADO Y GOBERNANZA PATRIMONIAL.



MUSEOS EN PANAMÁ. ¿CÓMO? ¿PARA QUÉ? ¿PARA QUIÉN?

Mónica Miguel Franco

INTRODUCCIÓN

¿Cuál es el rol de los museos en el desarrollo de un país? Hoy en día los museos tienen una importancia trascendental para la identidad de una nación, en ellos se conservan los objetos de las diferentes comunidades; desarrollan las narrativas que forman la identidad nacional y muestran objetos que describen las diferentes épocas. Los museos nos dicen quiénes somos y nos explican quiénes son los otros. Si dejamos perder ese patrimonio material e inmaterial estaremos perdiendo nuestra propia identidad. ¿Es necesario redefinir el concepto de museo en Panamá? La respuesta a este interrogante es brutal: no hay que redefinirlo sino definirlo.

Lamentablemente, y como vamos a ver a continuación, el trabajo de los gobiernos ha sido bastante laxo y su cuidado por los museos y por el patrimonio material panameño, casi inexistente.

El ya desaparecido Instituto Nacional de Cultura usaba prácticamente el 95% de los fondos que se le asignaban para funcionamiento, es decir, para pagar planilla y actividades; lo cual nos arroja un mísero 5% para crear infraestructura o presupuesto de inversión.

¿Y el actual Ministerio de Cultura? Presentado como uno de los mayores logros del gobierno del Partido Revolucionario Democrático, que dirigió el país entre julio del 2019 y julio del 2024, este ministerio tampoco ha cumplido, durante su primer lustro, el mandato para el que fue creado, por lo menos no en cuanto a lo que a museos se refiere.

Hoy en día, los museos tienen una importancia trascendental para la identidad de una nación. Son espacios que permiten a los ciudadanos reconocerse en su historia, cultura y patrimonio. Sin embargo, en Panamá, la situación de los museos es preocupante. Este artículo analiza su funcionamiento, propósito y público objetivo.

METODOLOGÍA

El presente estudio se desarrolló mediante un enfoque cualitativo y documental, basado en la recopilación y análisis de información procedente de fuentes bibliográficas, normativas y estudios previos sobre la gestión museística en Panamá. Se revisaron documentos oficiales, leyes y reportes institucionales emitidos por el Ministerio de Cultura, la Red de Museos y Centros de Visitantes de Panamá y organismos internacionales como el ICOM (Consejo Internacional de Museos).

Además, se realizó un análisis de casos a través de la observación de museos clave en el país, como el Museo del Canal Interoceánico de Panamá, el Biomuseo y el sitio arqueológico de Panamá Viejo, con el propósito de evaluar sus estrategias de exhibición, impacto educativo y sostenibilidad económica. La selección de estos museos responde a su representatividad dentro del panorama museístico nacional y a la información disponible sobre su funcionamiento y gestión.

Asimismo, se contrastó la realidad panameña con ejemplos de otros países latinoamericanos donde la museología ha logrado un mayor desarrollo, permitiendo identificar fortalezas y debilidades del sistema panameño en términos de acceso, preservación patrimonial y difusión cultural.

Si bien el estudio no incluye trabajo de campo a través de encuestas o entrevistas formales, la aproximación crítica a fuentes diversas y la sistematización de datos históricos permiten una comprensión profunda del papel de los museos en Panamá y su relevancia en el contexto actual.

PRECEDENTES HISTÓRICOS. ¿CÓMO?

El 3 de noviembre de 1903 se firmó el acta en la que Panamá se separaba de Colombia y se convertía en territorio soberano. A partir de ese momento el gobierno panameño mostró un marcado interés en comenzar a establecer instituciones que legitimaran y fortalecieran la identidad cultural del nascente Estado, entre ellas, un museo.

La Ley 52 del 20 de mayo de 1904 (publicada en la Gaceta Oficial 26) asignó fondos para la construcción de infraestructuras emblemáticas a lo largo del país: el Teatro Nacional, el palacio de la Gobernación, el Consejo Municipal, la Universidad y la Biblioteca Nacionales, y también se asignaron allí fondos para un Museo Nacional. Es así como en el artículo 12 de dicha ley se estipula lo siguiente:

Art. 12. Considéranse de mayor urgencia y por lo tanto recomiéndase al Poder Ejecutivo su pronto estudio y consiguiente e inmediata ejecución, las obras públicas y mejoras materiales que se expresan a continuación (...).

Haciendo a renglón seguido mención a una serie de obras en cada una de las provincias que comprendían la recién formada República de Panamá, hasta llegar a la provincia de Panamá, en la que detalla las siguientes obras el ya mencionado artículo 12 de la Ley 52 del 20 de mayo de 1904:

Provincia de Panamá.

(...) Un Teatro (...). Valor de las expropiaciones que fuere necesario hacer para edificios que sirvan de Palacio Municipal, Biblioteca y Museo, de Universidad(...).

Es de destacar que el museo y demás instalaciones educativas, patrimoniales y culturales solo se contemplaban dentro de la provincia de Panamá y en la ciudad capital, pues en ninguna de las provincias del resto del país se contemplaban obras de dicha índole, limitándose las obras públicas prioritarias a puentes, calzadas, alumbrado público y edificios de gobierno.

Dos años más tarde, en 1906, se inaugura el Museo Nacional en el edificio de la antigua Escuela de Artes y Oficios, con una colección que abarcaba arqueología, historia, etnografía y botánica.

La Ley 8 de 23 de octubre de 1916, publicada en la Gaceta Oficial 2467 de 6 de noviembre de 1916, ordenó el traslado del museo al Palacio de Artes, un edificio que formó parte de la Exposición Nacional de 1915 con la cual se celebró la apertura, en 1914, del Canal de Panamá. En esta Ley 8 se especificaban los tipos de objetos que debían formar parte de la colección del museo, como cerámicas y joyería precolombinas, artefactos de los pueblos indígenas americanos, y objetos que reflejaran la época hispana, además de muestras de productos nacionales. Como era común en esa época, el museo era más bien un gabinete de curiosidades y un depósito para conservar objetos etnográficos y científicos, no se había pensado para él un guion museológico ni mucho menos tenía una museografía *ad hoc*.

No es hasta 1925 que el Decreto No. 50 del 27 de junio, promulgado en la Gaceta Oficial No.4657 de 7 de julio, reestructura el Museo Nacional y se nombra a Alejandro Méndez Pereira, que a la sazón era profesor de Ciencias Naturales del Instituto Nacional, como su director. Se organizan las colecciones: las de ciencias naturales se trasladan al Hospital Santo Tomás y las de etnología e historia se exponen en la que daría en llamarse Casa del Soldado, en el paseo de las Bóvedas, inmueble que actualmente alberga el Centro Cultural de España en Panamá.

El Decreto 50 de 1925 establecía en su artículo 1º lo siguiente:

“Desde el 1º de Julio de este año se establecerá en la ciudad de Panamá un Museo Nacional, con un Departamento de Ciencias Naturales que funcionará, por ahora, en uno de los edificios del viejo Hospital Santo Tomás y otro de Historia y Etnografía que ocupará la Casa Nº 3 de propiedad de la Nación, que está construida sobre Las Bóvedas”.



[Img. 01] Gaceta Oficial 26.

[Img. 02] Imagen tomada de la página web de la Biblioteca Nacional de Panamá (26 de junio de 2024).

Una vez más se repite la constante de enfocarse en la ciudad capital, lo que se puede apreciar en el Artículo 3º de dicho Decreto (obligaciones del director), entre las cuales está “organizar la colección de objetos en el interior de la República” y “organizar excursiones al interior de la República” con el fin de buscar los objetos a ser coleccionados y transportados a la ciudad de Panamá. No se contemplaba organizar exhibiciones o montar museos en el resto de las provincias de la República de Panamá.

A finales de la década de los años 30 del siglo pasado se volvieron a trasladar, el Museo Nacional y sus colecciones, de nuevo, al barrio de la Exposición, esta vez a la Casa del Maestro, que había sido inaugurada con gran boato el 10 de marzo de 1934.

Ya hemos dicho que en ese momento los museos en todo el mundo eran todavía poco más que gabinetes de curiosidades y eso fue lo que fue el Museo Nacional de Panamá mientras permaneció (y languideció) en esa sede hasta 1974.

En la Ley 3 de 26 de septiembre de 1908 (G.O. 693 Bis) y en la Ley 8 de 23 de octubre 1916 (G.O.2467) podemos leer los objetos que se deben recabar para que reposen en el Museo Nacional de Panamá. En el artículo 1º de la Ley 3 de 1908, se destina hasta la suma de cinco



mil balboas (B/.5,000.00) para el fomento del Museo Nacional de Panamá, estableciendo el artículo 2º de dicha Ley que tenía preferencia la compra de “objetos de cerámica y joyería precolombinas y otros artefactos de los aborígenes del Continente Americano... objetos del tiempo de la conquista y dominación española, demostrativos de la civilización de aquella época y muestras de productos nacionales”.

En tanto que el artículo 2º de la Ley 7 de 1916 establecía que se agregaban al Museo Nacional de Panamá las colecciones de (...) pájaros disecados, mamíferos, reptiles disecados y en líquido, peces, insectos, maderas del país, objetos arqueológicos, plantas que estuvieron en la Exposición Nacional.

Durante varias décadas hubo algunos intentos, en su mayor parte privados, por fundar museos más allá de la ciudad capital, el Museo Escolar Félix Olivares (David, Chiriquí en 1950); el Museo Belisario Porras (Las Tablas, Los Santos, 1959) o la Casa Museo Manuel F. Zárate (Guararé, Los Santos, 1969).

En 1968 el general Omar Torrijos dio un golpe de Estado en Panamá y comenzó la época de la dictadura militar, que se extendería hasta el 20 de diciembre de 1989 cuando los Estados Unidos intervinieron militarmente en el istmo y derrocaron a Manuel Antonio Noriega.

A pesar de la represión militar y social, la cultura, y las artes en general, vieron un renacimiento bajo la bota militar, ya que los militares consideraban que la creación de una identidad nacional y reflejar "lo panameño" desde las artes y desde los museos era clave para oponerse a la influencia norteamericana que ejercía la injerencia en los temas panameños desde la Zona del Canal, de manera que en 1970 se crea la Dirección Nacional de Patrimonio Histórico (DNPH) dentro del Instituto Nacional de Cultura y Deporte (INCUDE) y fue en estos años cuando se inauguraron el Museo de la Nacionalidad en 1974 y el Museo de Ciencias Naturales en 1975.

Omar Torrijos nombró a la antropóloga Reina Torres de Araúz como directora del Museo Nacional en 1969 y fue ella la que propulsó la apertura del Museo del Hombre Panameño en 1976. La Ley 7 del 24 de marzo de 1983 renombró el Museo del Hombre Panameño como Museo Antropológico Reina Torres de Araúz (MARTA), en honor a su fundadora. Hoy en día, tras sucesivos cierres y reubicaciones para volver a ser cerrado, Panamá no cuenta con un Museo Nacional.

**MUSEOS EN PANAMÁ.
¿PARA QUÉ?**

La Ley N° 90 del jueves 15 de agosto de 2019, publicada en Gaceta Oficial Digital el viernes 16 de agosto de 2019. *Que crea el Ministerio de Cultura y dicta otras disposiciones dice lo siguiente: La presente Ley crea el Ministerio de Cultura, como la entidad rectora del Estado en materia de promoción y protección de los derechos culturales: las expresiones culturales, los procesos creativos y el patrimonio cultural panameño, el diálogo intercultural y la cooperación cultural, así como de todas las actividades para el fomento del desarrollo sostenible a través de la cultura y las políticas públicas de cultura en el territorio nacional.*

Y en el punto 17 del Artículo 1 se afirma que parte de sus obligaciones son: *Programar y desarrollar el reconocimiento, estudio, investigación histórica y científica, custodia, conservación, restauración, enriquecimiento, salvaguarda y administración del patrimonio cultural material e inmaterial panameño, así como sus categorías y clasificaciones, como el patrimonio arqueológico, paleontológico, subacuático e industrial, de conformidad con las disposiciones legales vigentes.*

En el punto 27 de esta ley se afirma que una de sus funciones será *proponer y desarrollar la Ley General de Cultura.*

La Ley N° 175 del martes 3 de noviembre de 2020, publicada en Gaceta Oficial Digital el miércoles 11 de noviembre de 2020, conocida como la “Ley General de Cultura”, incluye dos artículos destinados a aumentar la visibilidad de los museos y asignarles un presupuesto específico para la preservación, conservación y restauración de los edificios que albergan las colecciones. Además, el proyecto prevé que el Ministerio de Cultura reglamentará la acreditación de las asociaciones de museos existentes en el país, en consonancia con las normas y convenios internacionales vigentes. Esto permitiría la creación de un Registro Nacional de Museos que incluiría tanto a los museos públicos como privados. De esta manera, se consolidaría una Red Nacional de Museos del Estado, cuyo objetivo sería desarrollar estrategias y acciones interinstitucionales que fortalezcan prácticas y gestiones museísticas innovadoras e inclusivas, promoviendo así los derechos culturales.

No obstante, todo se ha quedado en letra muerta, pues nada de lo anterior, estipulado en el *Capítulo IX Museos*, Artículos 163 a 168 de la Ley General de Cultura, se ha traducido en hechos concretos ni ha mejorado la situación de los museos en Panamá.

Por decir algo, ni siquiera se han aprovechado los Patronatos, que se mencionan de los artículos 63 al 87 de la Ley, para mejorar la administración y lograr la reapertura de los museos, específicamente la del Museo Reina Torres de Araúz (MARTA), como lo dispone el Artículo 64 de la precitada Ley 175, a saber:

“Sección 4.^a

Patronatos

Artículo 63. Definición de Patronatos. Los Patronatos previstos en esta sección son entidades privadas de interés público, autónomas y sin ánimo de lucro, con capacidad de ejercer derechos y asumir obligaciones. Los Patronatos tienen a su cargo la responsabilidad de la administración, conservación, mantenimiento, desarrollo, seguridad y custodia de sitios arqueológicos e históricos y de bienes patrimoniales, muebles e inmuebles, de carácter cultural propiedad del Estado.

Artículo 64. Ámbito de aplicación. Esta sección es aplicable a los Patronatos que administran el Teatro Nacional, ubicado en el corregimiento San Felipe, distrito de Panamá, provincia de Panamá; al Museo Antropológico Reina Torres de Araúz, ubicado en el corregimiento Santa Ana, distrito de Panamá, provincia de Panamá; al Conjunto Monumental Histórico de Panamá la Vieja, ubicado en el corregimiento Parque Lefevre, distrito de Panamá, provincia de Panamá; al Conjunto Monumental Histórico de Portobelo y al Castillo de San Lorenzo el Real de Chagres, ubicados en la provincia de Colón, y a cualquier otro patronato que se establezca y tenga a su cargo las responsabilidades mencionadas en el artículo anterior”.

En la actualidad, Panamá no cuenta con una definición de museo establecida por ley, no obstante, varios museos en el país se adhieren a la definición propuesta por el Consejo Internacional de Museos (ICOM), la cual fue adoptada en la Resolución N° 002-09-J-D del 5 de febrero de 2009. Esta resolución aprueba el reglamento que regula los museos bajo la administración de la Dirección Nacional de Patrimonio Histórico del Instituto Nacional de Cultura (INAC), ahora conocida, como ya se dijo, como Dirección Nacional de Patrimonio Cultural (DNPC). Según el Artículo 2 de dicha resolución, se consideran museos, bajo este reglamento, aquellas entidades de carácter permanente, abiertas al público, que se dedican a la adquisición, conservación, investigación, difusión y exhibición de colecciones de bienes culturales con valor histórico, artístico, arqueológico, industrial, paleontológico, etnológico, antropológico, científico, técnico o de cualquier otra índole cultural. Además, estas instituciones deben contar con la infraestructura y el personal necesarios para cumplir con su función social.

Existen en Panamá un total de 38 instituciones museísticas reconocidas de fomar oficial, según los registros de la Dirección Nacional de Museos del Ministerio de Cultura y la Red de Museos y Centros de Visitantes de Panamá. La diversidad y la naturaleza de estas instituciones varían, abarcando desde museos de arte contemporáneo hasta centros de

interpretación natural, arqueológicos y sitios históricos, hasta algunos puramente etnográficos, como el Museo de la Mola.

Como ya hemos visto, es el Ministerio de Cultura la entidad gubernamental responsable de la supervisión y promoción del patrimonio cultural del país a través de la Dirección Nacional de Patrimonio Cultural, dentro del patrimonio cultural están, claro está, incluidos los museos. Sin embargo, no existe una administración específica dedicada de forma exclusiva a la gestión de los museos, a pesar de lo que estipula la Ley General de Cultura, como ya hemos repasado.

Además de esto, la gestión museística en Panamá enfrenta importantes desafíos, sobre todo en lo que respecta a la sostenibilidad financiera. Mientras que algunos museos reciben fondos gubernamentales, muchos otros dependen de fuentes de financiamiento alternativas, como donaciones privadas, patrocinadores corporativos y la venta de entradas. Este modelo de financiamiento mixto subraya la necesidad de una planificación financiera sólida que permita a los museos cumplir con su misión cultural sin comprometer su estabilidad económica en un país como Panamá en donde la cultura museística es nula, o casi.

MUSEOS EN PANAMÁ. ¿PARA QUIÉN?

Según la estadística que encontramos en la página web de Sicultura⁰¹ que nos muestra la evolución entre el año 2011 y el 2021 de los visitantes de los siguientes dieciocho museos: Museo Antropológico Reina Torres de Araúz, Museo de Arte Religioso, Museo de Historia de Panamá, Museo Afroantillano de Panamá, Museo de Penonomé, Museo parque arqueológico El Caño, Museo regional de Aguadulce Stella Sierra, Casa museo de Omar Torrijos Herrera, Museo de la Real Aduana de Portobelo, Museo de Herrera Fabio Rodríguez, Museo de la Nacionalidad, Museo Belisario Porras, El Pausílipo, Museo Manuel F. Zárate, Museo Regional de Veraguas, Museo Parque Arqueológico El Nancito, Museo etnográfico Julio Gómez Ruiz, Museo de Ciencias Naturales, podemos señalar que algunos de estos museos estatales destacan en el panorama estadístico de visitas, como el museo del parque arqueológico de El Caño, que es el que mayor volumen de visitantes recibe (los descubrimientos de túmulos con enterramientos precolombinos de una riqueza poco habitual, con miles de piezas de cerámica y orfebrería tiene mucho que ver con el morbo que despierta en el público, que quiere ir a ver de primera mano aquello que ha salido en los documentales que *National Geographic* ha sacado sobre el sitio arqueológico) y otros, como el Museo Antropológico Reina Torres de Araúz, que no tiene visitas por llevar años cerrado.

[01] Sistema de Información Cultural de Panamá, un portal web de acceso público gestionado por el Ministerio de Cultura. Esta plataforma ofrece un directorio de recursos

I culturales, un mapa interactivo, estadísticas
I y documentos descargables, con el objetivo
I de proporcionar una visión más detallada y
I actualizada sobre la realidad cultural del país.

El Museo Antropológico Reina Torres de Araúz (MARTA) es otro ejemplo del absoluto abandono de las instituciones culturales en Panamá. Ubicado en la Plaza 5 de Mayo, en el edificio de la antigua estación terminal del ferrocarril transístmico, este museo cerró sus puertas en 2005 debido al deterioro estructural del edificio, una excusa que se ha repetido hasta el cansancio para justificar el colapso de las instituciones patrimoniales en el país. Como medida temporal, sus colecciones fueron trasladadas al Museo del Tucán, en Llanos de Curundú, que a su vez fue clausurado en 2013, dejando todo su valioso contenido embogado, sin acceso al público ni mantenimiento adecuado.

Desde entonces, se han sucedido las promesas de restauración y reapertura, pero lo único que ha avanzado es el deterioro del edificio y la incertidumbre sobre el destino final de sus colecciones. Mientras tanto, el único museo nacional de antropología y arqueología en Panamá sigue siendo un edificio cerrado, convertido en un símbolo del desinterés absoluto del Estado por la preservación de su historia y cultura.

Aunque no es el único museo que se desliza en el olvido.

El Museo de Ciencias Naturales de Panamá, ubicado en la Avenida Cuba, es otro ejemplo del abandono sistemático de las instituciones culturales en el país. Inaugurado en 1975, este museo fue concebido como un espacio para la investigación y la divulgación, pero con el paso del tiempo, la falta de inversión y mantenimiento lo condenaron a la obsolescencia. Cerró sus puertas alrededor de 2013 bajo la promesa de una futura restauración, que más de una década después sigue sin materializarse.

El Museo de David, capital de la occidental provincia de Chiriquí, es otro triste ejemplo del abandono institucional. Cerrado desde 2008, el edificio ha permanecido en deterioro constante a pesar de una supuesta inversión de B/249 959 en 2013 para su remodelación, que nunca se tradujo en una reapertura. En 2019, el Sistema Nacional de Protección Civil ordenó apuntalar el edificio ante el riesgo de colapso, pero las autoridades no tomaron medidas efectivas para su restauración. En enero de 2025, el Ministerio de Cultura ha anunciado una nueva inversión de B/277 000 dólares para rehabilitarlo. Mientras tanto, el museo sigue cerrado, en ruinas y con su colección histórica inaccesible, reflejando con crudeza el desinterés que por décadas ha habido por la preservación del patrimonio cultural.

Para que un museo cumpla con el mandato de ser centro de internalización de la historia y la cultura de un pueblo y pueda llegar a permitir que los visitantes se reconecten con sus raíces y entiendan mejor su identidad debe tener un plan museológico. Este plan constituye una declaración de intenciones en la que se fijan los objetivos del museo así como su política de actuación. El plan museológico es una herramienta fundamental para la gestión y organización interna del museo y para organizar sus espacios desde el punto de vista arquitectónico. Así lo determina el INTERCOM, Comité Internacional para la Gestión de Museos, organismo creado por el ICOM que busca promover una buena gestión de los museos, enfocándose principalmente en la formulación de una política museística, la legislación específica, la gestión de los recursos, llámense estos personal, finanzas o bienes

materiales, la aplicación del Código de Deontología del ICOM y, en general, la dirección de un museo en todas sus facetas.

En muchos museos los programas educativos se diseñan *ad hoc* para encajar con el *pensum* académico, de manera que complementan y amplían los planes de estudio. ¿Ocurre eso en Panamá? No.

En los museos estatales, y según el *Plan Estratégico Institucional 2019-2024* publicado por el Ministerio de Cultura de Panamá, en Panamá, hasta este momento, no ha solido darse una equiparación entre el perfil requerido para los puestos en los estamentos culturales y las competencias del personal en el ejercicio de sus funciones en las instituciones de cultura, esto se debe a la intromisión política en el nombramiento de los cargos y al arrastre de un personal del antiguo Instituto Nacional de Cultura (INAC), personal poco calificado y mucho menos actualizado, situación que se lleva dando administración tras administración, debido a una mala política de uso de los recursos humanos. Sigue diciendo el *Plan Estratégico* que los directivos han carecido, en su mayoría, de formación y experiencia en la gestión pública.

Esto ha ocurrido de forma consuetudinaria en Panamá porque los cargos altos y medios de las instituciones han sido ubicados en sus puestos para pagar favores de campaña o por amistad con el político al que le tocó esa institución en la repartición del botín político, lo cual coadyuva a la nula capacidad de adaptación de las instituciones a los nuevos parámetros museológicos que van surgiendo y al deterioro de los sitios arqueológicos y los bienes inmuebles que forman parte del Patrimonio Cultural por falta de mantenimiento y de inversiones, ya que existe una escasa disponibilidad de fuentes de financiamiento adaptadas a las necesidades del sector, tal y como se reconoce de forma expresa en el *Plan Estratégico* antes mencionado.

Bien, ¿y los museos público-privados? Debemos tener en cuenta que en Panamá, según la Constitución Política de la República de Panamá de 1972, reformada mediante los Actos Reformatorios de 1978, el Acto Constitucional de 1983, los Actos Legislativos No. 1 de 1993 y No. 2 de 1994, y los Actos Legislativos No. 1 y No. 2 de 2004; establece en el Título III, Capítulo IV de “Cultura Nacional”, Artículo 85 que “*Constituyen el Patrimonio Histórico de la Nación los sitios y objetos arqueológicos, los documentos, los monumentos históricos u otros bienes muebles o inmuebles que sean testimonio del pasado panameño...*”, esto quiere decir que todos y cada uno de los bienes, ya sea muebles o inmuebles, culturales que reposan en museos, domicilios particulares, bajo el subsuelo o sumergidos en aguas territoriales panameñas pertenecen al Estado y no pueden ser de ninguna manera vendidos o cedidos; tan solo y en algunos casos puede ser concedida su custodia a personas o instituciones, teniendo estos la responsabilidad de su salvaguarda y seguridad. Es decir, la conservación y restauración de objetos históricos y naturales constituyen una de las principales responsabilidades de los museos en Panamá. El país alberga una rica variedad de artefactos que abarcan desde piezas precolombinas y objetos de la época hispana hasta documentos

históricos y especímenes naturales y fósiles como los exhibidos en el Biomuseo o en el Centro de Visitantes de la esclusas de Miraflores en el canal de Panamá.

Hoy en día la museografía y el diseño de las exhibiciones son otros aspectos fundamentales en la función de los museos, ya que estas deben ser atractivas, informativas y accesibles para una audiencia diversa, como ha quedado reflejado, en los museos estatales eso no ocurre, así llegamos a cuatro de las instituciones museísticas que descollan en este desolador panorama: el Museo de Arte Contemporáneo, el Biomuseo, el museo del Canal Interoceánico de Panamá, y el centro de visitantes del sitio arqueológico de Panamá Viejo.

El Museo de Arte Contemporáneo de Panamá (MAC Panamá), fundado en 1983, es la única institución en el país dedicada exclusivamente al arte contemporáneo. El museo opera como una entidad privada sin fines de lucro, sostenida principalmente por el apoyo de empresas y amantes del arte que contribuyen con su patrocinio. A pesar de su relevancia cultural, el MAC enfrenta desafíos significativos en términos de financiamiento y atracción de público, lo que limita su capacidad para ampliar su colección, desarrollar programas educativos y realizar actividades de divulgación que podrían incrementar su impacto en la sociedad panameña. Muchas de las personas a las que la autora ha consultado ni siquiera saben que ese museo existe ni mucho menos dónde se encuentra.

El Biomuseo, inaugurado en octubre de 2014, fue diseñado por el arquitecto Frank Gehry para realzar el *sky line* de la Ciudad de Panamá. Costó alrededor de B/.95,000,000.00 y pretendía convertirse en un foco rutilante de la vida cultural de Panamá. A menos de una década de su apertura ha estado a punto del colapso económico, con unos gastos operativos tan altos que los exiguos ingresos no cubren más que una mínima parte, en el último trimestre del 2023 avisaron del cierre, ya que tenían un déficit de unos B/.30 000 mensuales a pesar de que, según la memoria que ellos mismos tienen en su página web, recibieron a 107 511 visitantes; de esta cifra 21 625 eran estudiantes, 10 420 de los cuales vinieron de colegios públicos y privados de todo el país.

El 21 de noviembre del 2023 en La Estrella de Panamá se podía leer un titular: “El Biomuseo advierte peligro de cierre”, en ese mes y por la crisis que vivía el país se redujo un 70% el flujo de caja del museo, todas las visitas y eventos del 2023 se cancelaron y el museo debió reducir su planilla en un 50%. En el momento de escribir este artículo el Biomuseo parece haber superado la crisis económica, aunque sigue sin posicionarse, como pretendían sus creadores, como el eje sobre el que pivotara el turismo cultural en Panamá.

A pesar de esto y aunque pocos museos en Panamá han incorporado enfoques innovadores en la museografía, el Biomuseo es un ejemplo notable de cómo se pueden utilizar tecnologías interactivas y multimedia para enriquecer la experiencia del visitante. El Biomuseo combina arte, ciencia y tecnología para narrar la historia de la biodiversidad panameña, utilizando exhibiciones interactivas que permiten un aprendizaje dinámico y participativo y fomentan así una mayor comprensión y apreciación del patrimonio natural del país.

Otro de los centros de interpretación panameños que trabajan para ser un centro de actividades científicas, educativas, interpretativas y culturales el sitio arqueológico de Panamá Viejo. El Patronato de Panamá Viejo es una organización privada de interés público de aquellas contempladas en el Artículo 63 de la Ley General de Cultura, y basa su trabajo en un plan maestro para la puesta en valor del sitio arqueológico de Panamá Viejo que fue declarado Conjunto Monumental Histórico mediante la Ley 91 de diciembre de 1976, modificada por la Ley 16 de 22 de mayo de 2007.

En este lugar Pedrarias Dávila fundó la primera ciudad de Panamá, el 15 de agosto de 1519, y este fue el primer asentamiento europeo sobre el litoral pacífico americano. Sería difícil exagerar la influencia de Panamá en la historia de América. Fue uno de los centros expedicionarios más importantes en la expansión española por el continente y su función estratégica en el mapa de las rutas comerciales del siglo XVII lo convirtió en centro nuclear del tránsito internacional. La importancia comercial de Panamá despertó la codicia de corsarios y piratas, sobre todo de los ingleses, que en numerosas ocasiones atacaron las fortalezas de la costa atlántica del istmo, hasta que en 1671, la misma ciudad de Panamá fue asaltada por Henry Morgan y quedó en ruinas. La nueva ciudad fue reubicada en 1673 en lo que hoy se conoce como Casco Antiguo, y la primera quedó abandonada durante siglos, lo que ha permitido la conservación que los restos materiales del pasado hispánico y prehispánico.

El plan maestro del sitio arqueológico, al que nos hemos referido en párrafos anteriores, dispone que Panamá Viejo debe ser un parque arqueológico y un centro de actividades científicas, educativas, interpretativas y culturales sin perder su imagen de ruina. Además, promueve que se conserve su entorno natural y cultural, sus capas prehispánica, hispánica y moderna.

Tras varias décadas, la organización ha consolidado el único proyecto arqueológico permanente del país. La ley permite al patronato mantener programas de conservación preventiva de los monumentos del sitio y crear programas de conservación y restauración para los bienes muebles, y para proteger los monumentos y su entorno mediante un sistema urbano especial, que creó zonas de amortiguamiento y zonas de protección, incluyendo la reubicación de la avenida Cincuentenario, una de las que soporta mayor tránsito vehicular en la ciudad y que durante años atravesaba el sitio arqueológico.

Además de eso se ha construido un centro de visitantes con espacio para exhibiciones especiales, oficinas administrativas, laboratorios y han concesionado una librería.

La torre de la catedral se restauró para servir como plataforma de observación. Gran parte del diseño de la ciudad se ha conservado, lo que facilita la orientación dentro del sitio. Se ha construido un museo moderno para contar la historia del desarrollo de Panamá Viejo, con más de 350 piezas de las épocas prehispánica e hispánica en exhibición. El sitio está dotado de infraestructura turística como transporte interno, tiendas de souvenirs, iluminación monumental, bancas, áreas de descanso y cafeterías, y además mantiene un programa de exposiciones y uso público.

Las estadísticas actualizadas de visitantes, en el momento en el que se escribe este artículo no están disponibles en la página web del Conjunto Monumental Histórico de Panamá Viejo, pero investigaciones hechas por la prensa arrojaron datos como el registra de 93 274 visitantes en el año 2018 y en 2019, año en el que conmemoraron los 500 años de fundación de la ciudad, se registraron 164 680 visitas.

En la página web del Museo del Canal Interoceánico se informa que el mismo es una institución sin fines de lucro que pretende rescatar y promover la memoria histórica de Panamá y del Canal. En la Memoria Anual del año 2023 se afirma que el Museo del Canal tiene como objetivo la consecución de los siguientes fines: *Ser un museo al servicio de la sociedad abierto a todo público, que adquiere, conserva, investiga, comunica y exhibe el patrimonio histórico y cultural de Panamá y su Canal. Adquirir, conservar, restaurar, estudiar, exponer y difundir el patrimonio tangible e intangible de la historia de Panamá y su Canal, para procurar el cuidado de la colección con fines de estudio, educación y disfrute. Incentivar, promover, organizar y dirigir proyectos de investigación y ofrecer un centro de estudio e investigación a disposición de la comunidad para generación de nuevos conocimientos. Contribuir a la formación de la comunidad y al enriquecimiento cultural facilitando experiencias que impulsen su desarrollo integral. Continuar siendo un referente, tanto nacional como internacional, a través de innovaciones que nos mantengan a la vanguardia.*

En el año 2023 se cumplieron 26 años desde su inauguración y el Museo del Canal cerró el año fiscal con tan solo 80 060 visitantes, de los cuales 15 265, es decir, un 19%, han sido estudiantes.

CONCLUSIÓN

Los museos en Panamá no solo juegan un papel irrelevante en la sociedad, sino que se hunden irremediabilmente en el abandono y la desidia institucional. No funcionan como guardianes del patrimonio, no cumplen su rol educativo y están lejos de ser atractivos turísticos. No hay estrategia, no hay planificación y, lo más grave, no hay interés alguno por parte del Estado en cambiar esta realidad.

El desgobierno cultural ha condenado a estas instituciones a la precariedad absoluta. Los museos estatales languidecen con presupuestos raquíticos, sin personal capacitado ni recursos para actualizar sus exhibiciones. La educación museística es inexistente y la infraestructura se deteriora sin que nadie levante un dedo para evitarlo. Los cierres prolongados, la falta de mantenimiento y la indiferencia generalizada han convertido a los museos en depósitos de polvo y olvido.

Las únicas excepciones, el Museo del Canal Interoceánico y el sitio arqueológico de Panamá Viejo, sobreviven gracias a modelos de gestión semi-privada, con patronatos que

intentan mantenerlos a flote. Fuera de estos casos, el resto de las instituciones museísticas panameñas son ruinas en potencia, testigos silenciosos de la incompetencia gubernamental.

Ruinas como las que casi es ya el Museo de Historia y Arte José de Obaldía, ubicado en la ciudad de David, Chiriquí,

No, en este artículo no se plantean soluciones porque el primer paso para solucionar algo es tener voluntad de hacerlo, y en Panamá ningún gobierno ha tenido por décadas el más mínimo interés en los museos. No hay una política cultural coherente ni un proyecto de nación que contemple la memoria histórica como prioridad y de ese modo los museos seguirán siendo cementerios de la historia, arrastrados por la inercia hasta su desaparición definitiva.

BIBLIOGRAFÍA

Alonso Fernández, L. (1999). *Introducción a la Nueva Museología*. Alianza Editorial. Madrid.

Méndez Pereira, A. (1959). *Vínculos entre el Museo Nacional y el profesorado*. En Revista Lotería No. 43. Vol. IV. Junio. Lotería Nacional de Beneficencia.

Rodríguez, Noel L. (1949). *Alejandro Méndez y el Museo Nacional*. Revista Lotería, No. 102. Noviembre. Lotería Nacional de Beneficencia.

SiCultura. Portal web del Ministerio de Cultura. En <https://sicultura.gob.pa/estadisticas/visitantes-museos-ministerio-cultura> Visitada el 27 8 2024 a las 13:03.

Ministerio de Cultura de Panamá. Plan Estratégico Institucional 2019-2024 En <https://micultura.gob.pa/wp-content/uploads/2024/06/PEI-FINAL-GPG-08.06.24.pdf>. Visitada el 26 8 2024 a las 12:03.

Biomuseo. Informe anual 2023. En <https://biomuseo.org/wp-content/uploads/2024/04/Informe-anual-2024.pdf> Visitada el 27 8 2024 a las 11:03.

Museo del Canal. Informe anual 2023. En <https://museodelcanal.com/wp-content/uploads/2023/07/Memoria-Anual-2023.pdf> Visitada el 25 8 2024 a las 19:03.

MUSEU MUNICIPAL DE PENAMACOR: HISTÓRIA E DESENVOLVIMENTO DO TERRITÓRIO

André Oliveirinha⁰¹

Cristina Gonçalves⁰²

O Museu Municipal de Penamacor nasce, na forma como atualmente se conhece, no ano 1982, quando a Câmara Municipal de Penamacor decide encarregar Aristides Galhardo Mota de limpar e catalogar aquilo que à época se conhecia como as coleções do Museu Municipal de Penamacor. Das quais faziam parte peças de arqueologia, de índole etnográfica e de história militar, provenientes de doações, bem como de recolhas efetuadas ao longo dos anos no território de Penamacor. Este espaço abre ao público nos anos 80, mais precisamente em 1985 e irá ver as suas coleções aumentadas por sucessivas doações de indivua-lidades penamacorenses.

No entanto é certo que o Museu Municipal de Penamacor conheceu outros espaços físicos, bem como outras ideologias. Desde logo em 1949, quando Mário Pires Bento decide recolher e expor toda uma coleção de material arqueológico, na sua maioria fragmentos ar-quitetónicos, bem como inscrições datáveis do período de ocupação romana do território, mas também outros artefactos de diferentes cronologias. Estando expostos no local que se conhece hoje como a antiga casa da câmara, situada por cima do arco das portas da Vila de Penamacor, no atual centro histórico.

[01] Licenciado em Arqueologia pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra, Mestre em Antropologia de Iberoamérica pela Facul-dade de Ciências Sociais da Universidade de Salamanca, Doutorando em Antropologia pela Universidade de Salamanca, Museu Municipal de Penamacor.

[02] Licenciada em História pela Faculdade de Letras da Universidade de Coimbra e Pós-graduada em História da Arte, Turismo e Património Cultural pela mesma instituição, investigadora voluntária do Museu Municipal de Penamacor.

Mário Pires Bento ficou conhecido por diversos aspetos importantes da sua notável personalidade, no entanto é no sentimento de defesa do património cultural concretamente arqueológico que esta personagem mais se marcou. O gosto que detinha pela arqueologia regional levou-o a participar em importantes reuniões científicas nacionais de âmbito arqueológico, como é o caso dos Congressos Nacionais de Arqueologia⁰³, e consequentemente travar conhecimentos com diversas e importantes figuras da época na arqueologia peninsular, como é o caso de Maria de Lourdes Albertos Firmat, professora catedrática da Universidade de Valladolid, com quem estudou e publicou uma série de importantes inscrições romanas⁰⁴, em particular de Meimoa, de onde era natural, mas também de uma forma geral de todo o território de Penamacor, afirmando a arqueologia do concelho de Penamacor em horizontes internacionais, com a sua participação em algumas das célebres reuniões científicas espanholas, como é o caso dos Congressos Nacionais de Arqueologia de Espanha.

Vê os seus conhecimentos engrandecidos pelo seu mestre D. Fernando de Almeida com quem trava conhecimento nas grandes campanhas de escavação de Idanha-a-Velha berço da arqueologia regional, e que lhe vem a legar grande parte dos seus ensinamentos. É nas palavras de José D'Encarnação “um homem com H grande”⁰⁵ que sempre cultivou este amor pela arqueologia e pelo património local o que o levou a configurar este espaço conhecido como Museu Municipal de Penamacor.

É no entanto em 1916 que se inicia o processo de conceção do designado Museu Municipal de Penamacor.

Nas atuais coleções do Museu Municipal, aquando do processo de inventário e catalogação do espólio pertencente a esta entidade, é identificada, no acervo doado pela família do Tenente Coronel Júlio Rodrigues da Silva, uma carta emitida pela Câmara Municipal de Penamacor a 27 de Março de 1915, assinada pelo então presidente da Câmara Municipal Adelino Pinheiro Ferreira Galhardo, com o seguinte texto:

“Exmo. Senhor Alferes Júlio Rodrigues da Silva, de Penamacor

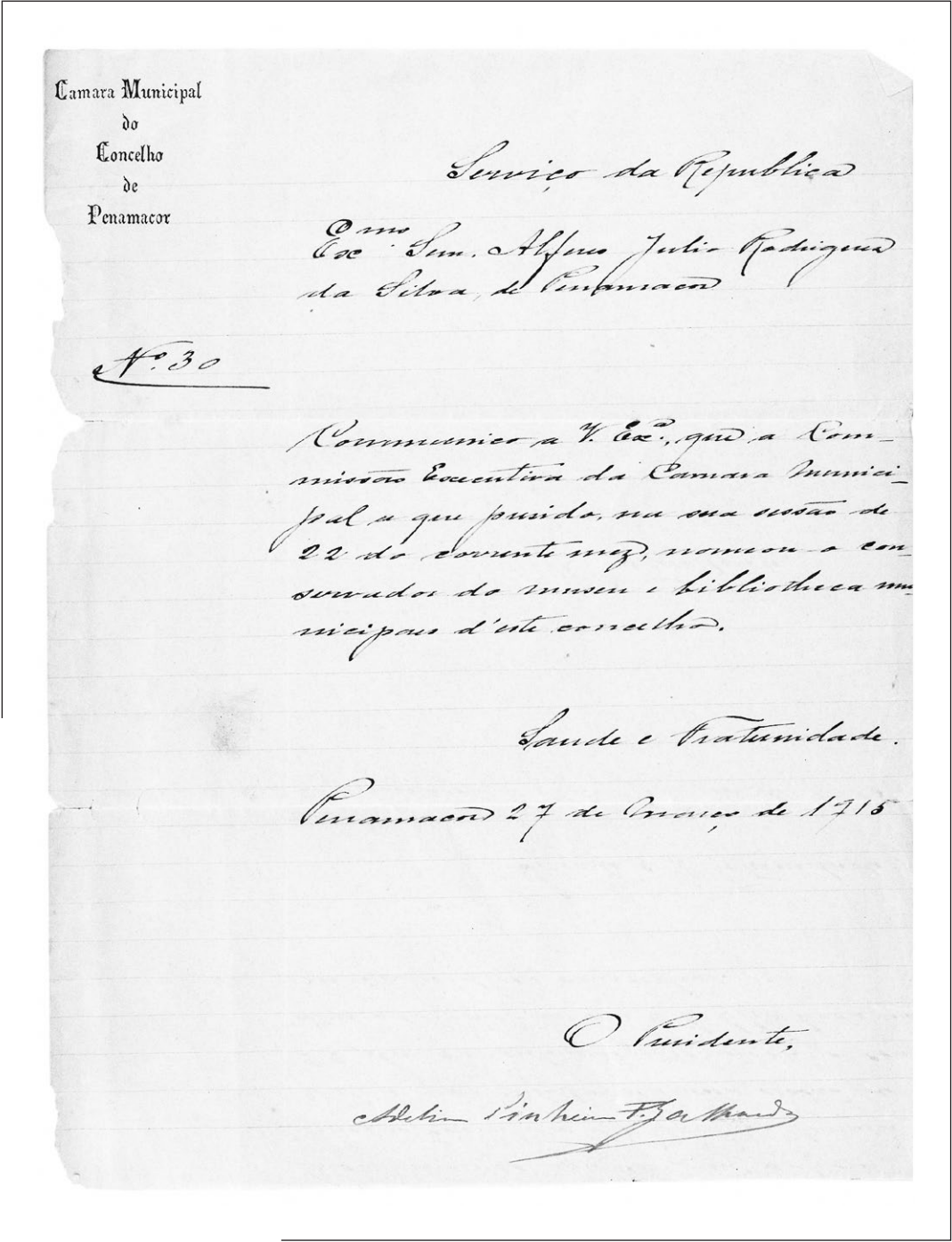
Comunico a V.^a Ex.^a, que a Comissão Executiva da Câmara Municipal a que presido, na sua sessão de 22 do corrente mez, nomeou-o conservador do museu e biblioteca municipaes d’este concelho

Saúde e Fraternidade
Penamacor 27 de março de 1915”

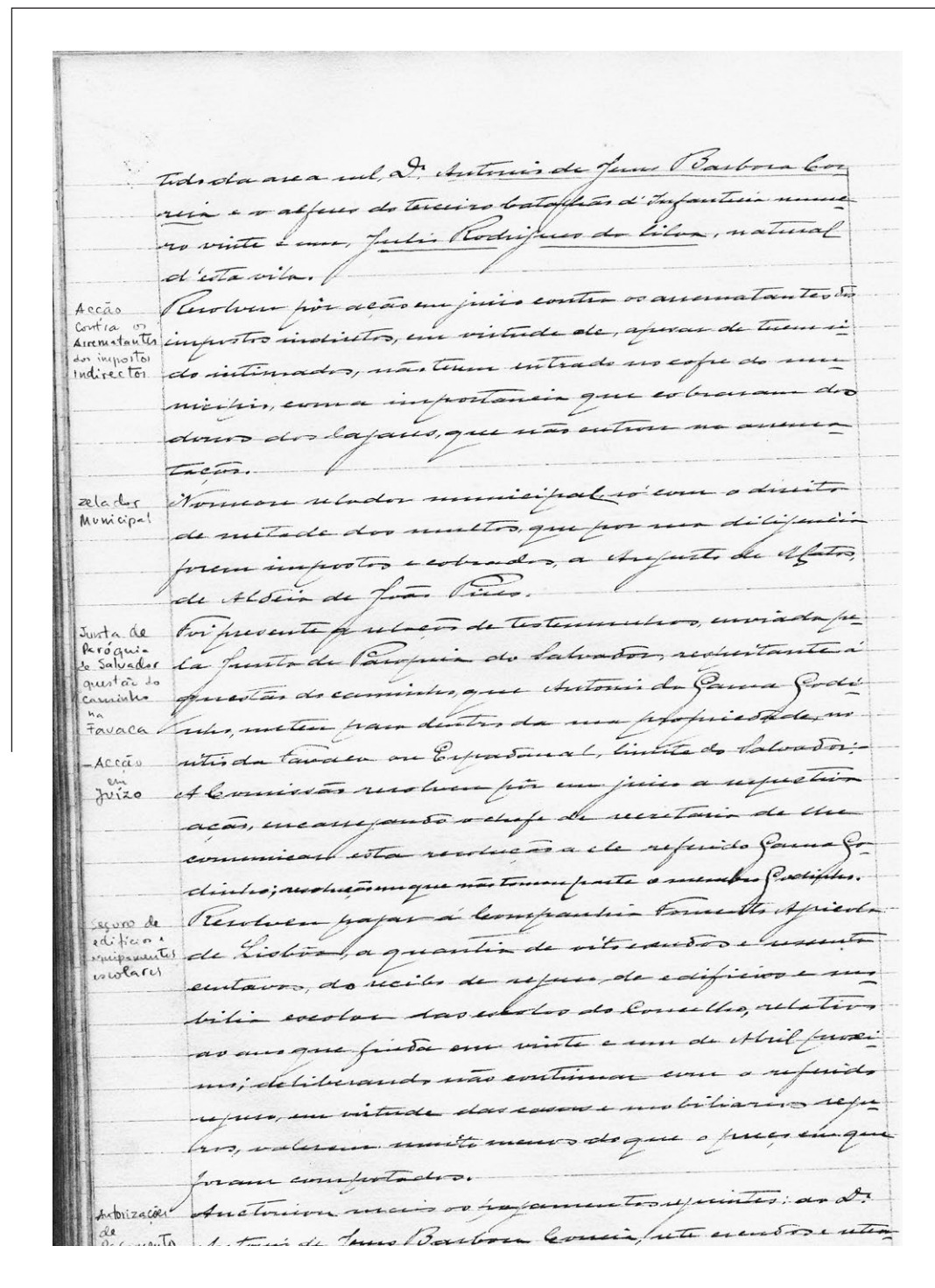
[03] José D'Encarnação, Evocação de Mário Pires Bento, Uma memória saudosa, in Actas do II Colóquio de Arqueologia e História do Concelho de Penamacor, Penamacor, 2020, (no prelo).
[04] Ligação apartir da qual saíram importantes publicações que ainda hoje servem de base para o estudo da epigrafia regional, como é o caso

de Maria de Lourdes Albertos Firmat e Mário Pires Bento, “Testemunhos da ocupação romana na região da Meimoa (Beira-Baixa)”, in XIV Congresso Nacional de Arqueologia, Vitoria - Espanha, 1975 ou Mário Pires Bento, “Inscrições Romanas de Meimoa Beira-Baixa”, in Separata del Congresso Nacional de Arqueologia, Huelva, 1973, entre outras.

[05] André Oliveirinha, Pedro Salvado e Juan Escalante, Atas do II Colóquio de Arqueologia e História do Concelho de Penamacor, Penamacor, 2025.



[Img. 01] Carta em depósito no Museu Municipal de Penamacor.



[Imagem 02] Acta de Vereação, em depósito no Arquivo Municipal de Penamacor.

Após alguma investigação junto do arquivo municipal de Penamacor, identificou-se a ata de vereação daquela sessão, na qual se confirmou a criação do dito Museu Municipal e da Biblioteca Municipal bem como a nomeação do Doutor António de Jesus Barbosa Correia e de Júlio Rodrigues da Silva enquanto bibliotecário e conservador do museu e biblioteca municipais como mostra a imagem 2, e aqui se transcreve:

“Esta câmara ... Resolveu nomear conservador do museu e biblioteca municipaes o médico facultativo da área D.º António de Jesus Barbosa Correia e alferes do terceiro batalhão d’infantaria número vinte e um Júlio Rodrigues da Silva, natural d’esta Vila”

Ainda no arquivo documental do Museu Municipal de Penamacor foi identificada uma circular com a chancela da Câmara Municipal de Penamacor deliberando sobre a criação do museu e bibliotecas municipais e ainda sobre a disponibilização de uma verba para aquisição de espólio para estes espaços, tal como mostra a figura 3, e aqui se transcreve:

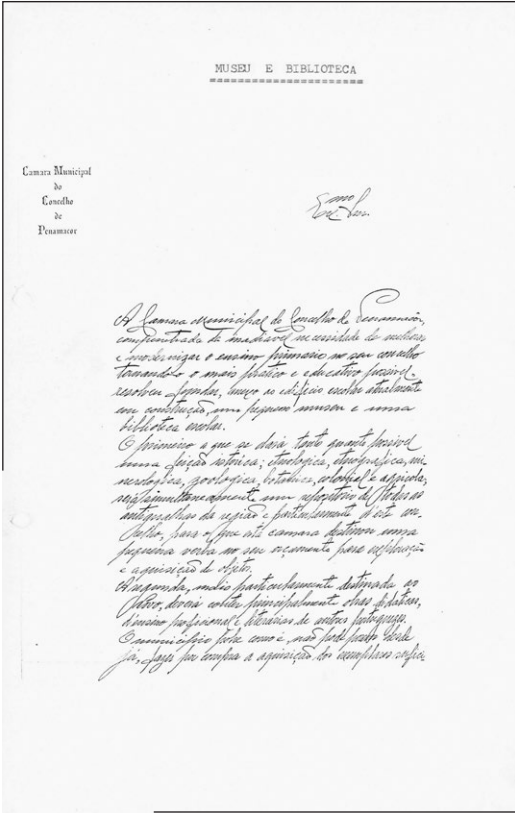
“A Câmara Municipal do Concelho de Penamacor compenetrada da irradiavel necessidade de melhorar e modernizar o ensino primário no seu concelho tornando-o o mais prático e educativo possível resolveu fundar, anexo ao edificio escolar actualmente em construção um pequeno museu e uma biblioteca escolar.

O primeiro a que se dará tanto quanto possível uma feição istórica, etnológica, etnografica, mineralogica, zoologica, botanica, colonial e agricola, será simultaneamente um repositório de todas as antiguidades da região e particularmente d’este concelho, para o que esta câmara destinou uma pequena verba no seu orçamento para exploração e aquisição de objectos.”

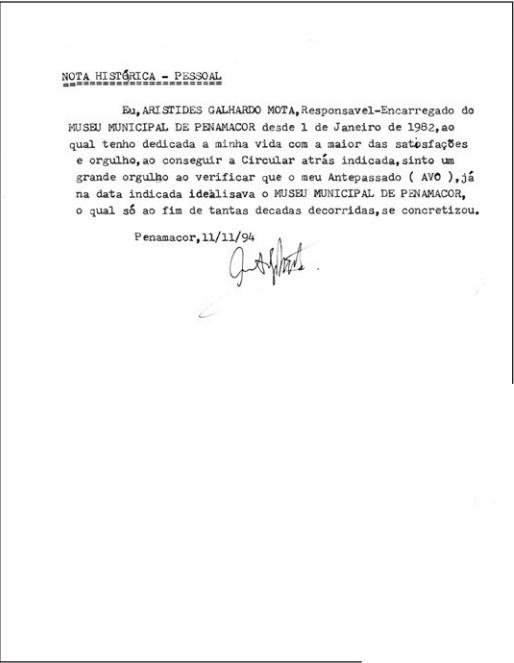
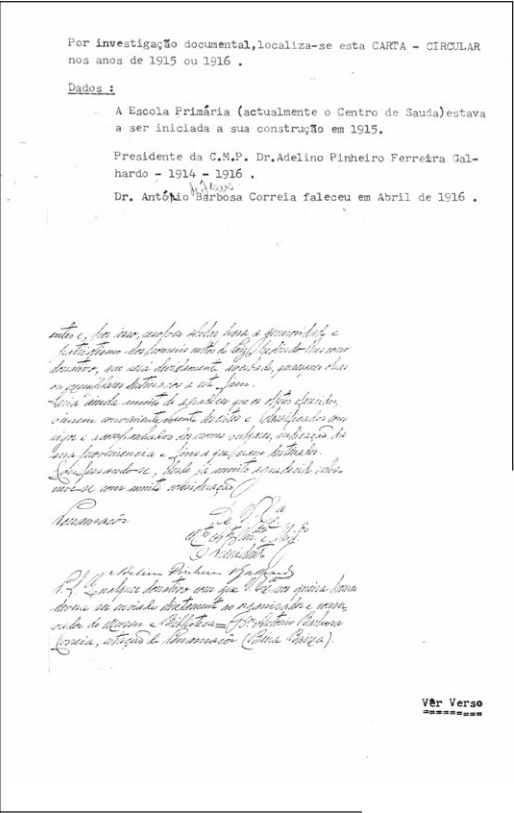
Ainda informação de extrema importância fornece a normativa em *post scriptum*, que as doações sejam enviadas ao cuidado do organizador e conservador do museu e biblioteca D.º António Barbosa Correia, transcrevendo-se:

“P.S.: Qualquer donativo com que V. Ex. nos queira honrar de vera ser enviada directamente ao organisador e conservador do Museu e Biblioteca, Dr.º Antonio Barbosa Correia”

Conclui-se com isto que o Museu Municipal de Penamacor que atualmente se conhece, embora seja fisicamente recente no tempo, torna-se ideologicamente longo, assumindo-se como centenário dentro das dinâmicas de representatividade do que são as identidades do concelho de Penamacor, constituindo-se como local repositório de matérias estáticas identificadoras destas comunidades.



[Img. 03] Circular com a chancela da Câmara Municipal de Penamacor, em depósito no Museu Municipal de Penamacor.



Esta investigação, iniciada por Aristides Galhardo Mota no ano de 1994 e continuada em 2019 pelos signatários deste artigo, plasmando-se nas informações aqui apresentadas, prende-se com a necessidade de divulgação do espólio do Museu Municipal de Penamacor mas também na imposição em que devem assentar todos os espaços designados por Museus, sendo não só um local de depósito de acervos e coleções, mas constituindo-se como fontes de preservação, salvaguarda, estudo e divulgação de toda a informação que seja importante realçar junto das comunidades atuais versando-se como um espaço de território que visa perpetuar a memória das comunidades do passado, neste caso em Penamacor.

No seguimento das ideias plasmadas no parágrafo anterior os seguintes responsáveis pelo Museu Municipal, tutelado pela Câmara Municipal, Joaquim Nabais (2007 - 2019), e o próprio signatário deste texto – André Oliveirinha (2019 até ao presente), têm desenvolvido trabalho na óptica do aperfeiçoamento e atualização das funções do espaço, em que o museu deixa de ser considerado as quatro paredes fechadas do edifício e passa a ser a representação do território dentro do espaço físico, investigando e valorizando o território através da sua cultura material e imaterial, da sua identidade e das próprias comunidades, criando laços e pontes entre as diversas populações espalhadas pelo concelho.

Numa primeira instância foi reorganizada a exposição permanente e criada uma sala de exposições temporárias onde se plasmavam as diversas linhas de investigação do Museu Municipal, com a consequente publicação dos catálogos das mesmas, onde passaram exposições de índole diversa como “Ai, o linho”, “A escrita nas comunidades”, “A companhia disciplinar de Penamacor”, ou ainda a “A carta arqueológica de Penamacor”, estas no seguimento de projectos que surgiram com o tempo junto deste espaço de cultura.

Em 2019 com a necessidade de aumento das instalações resolveu criar-se uma nova sala de exposições temporárias para realização de outro tipo de exposições como de arte, com artistas locais, regionais, nacionais e internacionais, este projeto surge da doação de cerca de 10000 obras de arte ao Município de Penamacor, projeto levado a cabo pelo Museu Municipal de Penamacor até à atualidade com o objetivo de divulgar a obra de Bertino Cordeiro, mas também com o objetivo de divulgar as principais linhas de investigação direcionadas para este território da raia ibérica, inserindo este espaço em dinâmicas de trabalho transfronteiriças, como é o caso da inscrição do Madeiro no Inventário Nacional de Património Imaterial bem como da sua candidatura a Património Imaterial da Humanidade, ou ainda a linha de Religiosidade Popular da Raia Ibérica de onde surgiu a publicação de uma revista da especialidade e a criação das Jornadas de Religiosidade Popular da Raia Luso-Espanhola, levadas a cabo num trabalho conjunto entre o Museu Municipal de Penamacor e a Universidade de Salamanca.

Também de salientar a adesão do Museu Municipal de Penamacor ao Grupo de Salamanca em Investigação em Museus e Património, uma das entidades organizadoras desta publicação em colaboração com a Câmara Municipal de Penamacor.

A diretriz de ligação entre o espaço físico e o território e a comunidade vai mais além com a imposição de projetos que visem o serviço educativo do museu participando ativamente da dinamização de atividades conjuntas com as escolas locais e regionais, quer em datas específicas do calendário nacional, envolvendo todas as escolas e as crianças e jovens, quer em ambientes controlados para grupos específicos.

Em jeito de conclusão, o Museu Municipal de Penamacor tem vindo a evoluir ao longo do tempo e a orientar-se por forma a dar resposta às necessidades, por um lado da comunidade local, afirmando-se positivamente junto das pessoas e aumentando a autoestima das mesmas levando à valorização do território através da sua identidade cultural e do seu património cultural em geral, e da vanguarda da museologia internacional tentando seguir as diversas diretrizes académicas lançadas pelas entidades responsáveis como é o caso do ICOM.

BIBLIOGRAFIA

ENCARNAÇÃO, José D’, “Evocação de Mário Pires Bento, Uma memória saudosa”, in Atas do II Colóquio de Arqueologia e História do Concelho de Penamacor, Penamacor, 2020.

ALBERTOS FIRMAT, Maria de Lourdes e BENTO, Mário Pires, “Testemunhos da ocupação romana na região da Meimoa (Beira-Baixa)”, in XIV Congresso Nacional de Arqueologia, Vitoria – Espanha, 1975.

BENTO, Mário Pires, “Inscrições Romanas de Meimoa Beira-Baixa”, in Separata del Congresso Nacional de Arqueologia, Huelva, 1973.

LANDEIRO, José Manuel, Penamacor na história na tradição e na lenda, 4ª Edição, Penamacor, 1995.

Documentação inédita do Arquivo do Museu Municipal de Penamacor e do Arquivo Municipal de Penamacor.

ENSAIO PARA A PROMOÇÃO DE UMA REDE DE MUSEUS E NÚCLEOS ETNOGRÁFICOS

Adélio Amaro⁰¹

“Um museu é uma instituição permanente, sem fins lucrativos, ao serviço da sociedade e do seu desenvolvimento, aberto ao público, e que adquire, conserva, estuda, comunica e expõe testemunhos materiais do homem e do seu meio ambiente, tendo em vista o estudo, a educação e a fruição”.

Conselho Internacional dos Museus

A constituição de uma rede de museus etnográficos, evidenciando multidisciplinariedade, poderá possibilitar a divulgação das tradições culturais e identidades regionais, assim como interpretar dinâmicas e respetivas transformações do espaço territorial, tanto de cariz social como físico, desenvolvendo e aplicando um método de trabalho de campo que permita unir diferentes museus, num ensejo de intercâmbio de conhecimento e abordando questões teóricas e práticas intrínsecas aos processos museológicos de perfil comunitário, “onde os museus podem ser entendidos como criações autênticas de comunidades, no seu trabalho de construção e sustentação de sua memória social” (Priosti, 2007).

Além disso, a rede poderá fortalecer iniciativas educativas, criar eventos conjuntos e até estimular o turismo cultural, tornando as visitas mais interativas e envolventes. Se for desenvolvido um planeamento bem estruturado e uma colaboração recíproca entre museus, poderá ser um projeto com grande impacto social e cultural.

Numa primeira fase, além do respetivo mapeamento e diagnóstico, o processo terá de passar por micro redes, de forma eficiente e especializada, focando espaços museológicos com temas complementares, promovendo a colaboração intensa e aprofundada de exposições itinerantes, eventos partilhados e até programas educativos integrados, além

[01] Doutorando em Ilhas Atlânticas: História e Património, Universidade dos Açores.

de todo o processo de investigação sobre a campo que cada museu / núcleo representa ou identifica, seja social ou geograficamente, atracando a “multidisciplinabilidade dos métodos etnográficos na leitura do espaço urbano, social e cultural, confluindo os caminhos da história da arte e da sociologia” (Juncal, 2023, p. 69).

Cada micro rede, para fortalecer a identidade cultural local, terá de contar com o envolvimento da comunidade, até porque o século XXI, com o processo de globalização, tem vindo a extinguir a memória coletiva e as respetivas transformações estão a contribuir, pouco a pouco, para a supressão das vivências comunitárias.

O individualismo, maleita que a vida moderna aprofundou, tem vindo a desmurar a cooperação social e o propósito coletivo. Viver em comunidade exige diálogo e respeito pelas diferenças, sejam elas culturais, emocionais, sociais ou até espirituais.

Certo é que, em pleno século XXI, urge, cada vez mais, a necessidade de vincar as raízes identitárias através da música, da dança, da linguagem, dos usos, dos costumes, do artesanato, da indumentária, dos brinquedos e principalmente da transmissão oral e escrita da nossa tradição, de forma a definir uma política etnográfica integrada. Até porque, a história só pode ser escrita após a inexistência prática da tradição... por isso, a referência constante da importância da transmissão oral dos usos e costumes. A passagem de geração para geração ganha relevo para os investigadores, sejam académicos ou curiosos dedicados, porque a tradição dos usos e costumes se vai diluindo no tempo, com a transformação social, cultural e económica de uma determinada localidade.

A memória coletiva de um “povo” é fundamental salvaguardar, identificando-a, estudando-a e descrevendo-a de forma fidedigna. Não confundir “povo” com camada de estrato social, mas sim “povo” como um conjunto de indivíduos de uma determinada região.

Desta forma, é complexo tentar identificar e limitar uma memória através de um período temporal, salientando a teoria do sociólogo francês Maurice Halbwachs (1877-1945), em “A Memória Coletiva”, onde defendeu que “os quadros colectivos da memória não se resumem em datas, nomes e fórmulas”, porque, segundo Halbwachs, em plena década de vinte do século XX, “a história começa somente do ponto onde acaba a tradição, momento em que se apaga ou se decompõe a memória social. Enquanto uma lembrança subsiste, é inútil fixá-la por escrito” (Halbwachs, 2004).

É nesta procura temporal, para a identificação de uma época, que os grupos de folclore têm um papel importante. Não fundir o “folclore”, que os grupos portugueses dizem representar, com “Etnografia”, principalmente no que concerne a uma referência temporal que estes dizem representar (segunda metade do século XIX e o primeiro quartel do século XX). Quando se pretende fazer o estudo de uma determinada sociedade não se pode cristalizar uma tabela cronológica. A “problemática” é a “relação entre conhecimento (potenciado pela cultura) e ação social, na medida em que os diferentes olhares da história da arte e da sociologia, na sua dimensão etnográfica, atentam para conceitos contextualizadores do comportamento em sociedade” (Juncal, 2023, p. 71).

Etnografia, do francês “ethnographie”, é a junção de dois vocábulos gregos: “Ethnos” (raça, cultura, povo) e “Graphein” (escrever, registar). O termo “etnografia” – “Ethnographia” – surgiu em 1873, no terceiro volume “Grande Dicionario Portuguez ou Thesouro da Lingua Portuguesa”, de Frei Domingos Vieira (1775-1857), e pedindo ajuda ao conceito antropológico, também aqui se confundem as orientações que se pretendem evocar para a definição concreta de “Folclore” e “Etnografia”, tendo em conta que não se pode confundir antropologia social com a cultural. A primeira é muito mais profunda e abrangente que a segunda. Esta última é uma das quatro áreas da antropologia geral, assim como a antropologia física, a arqueologia e a linguística.

Assim, o estudo do Homem e das sociedades são o caminho para encontrar a vertente cultural que define um conjunto de pessoas que vivem numa determinada região ou comunidade. Ora, se assim é, fica complicado delimitar uma época concreta que identifique a representação dos grupos de folclore, até porque, o desenvolvimento social e económico foi mais rápido nas zonas urbana e litoral, fazendo com que algumas práticas das localidades interiores se fossem diluindo no tempo de forma mais lenta.

Já o “Folclore” é o conhecimento que o povo adquire e ensina: “Folk” (povo) e “Lore” (conhecimento, o que é ensinado). Termo de origem inglesa, “Folklore”, surge pela primeira vez em Portugal num artigo de Francisco Adolfo Coelho (1847-1919) intitulado “Os Elementos Tradicionaes da Litteratura”, no segundo volume da “Revista Occidental” (p. 329, 1875) – “Um dia uma mulher do povo, natural de Ourilhe, pequena freguezia de Celorico de Basto, pessoa muito instruida no que os inglezes chamam com justa razão «folk-lore, sciencia popular, e para nós só temos nomes de desprezo como «historias da carochinha, lenda-lenda, patranhas, credices”. O termo foi afirmado nos artigos de Zófimo Consiglieri Pedroso (1851-1910) – “Contribuições para uma Mythologia Popular Portuguesa” – na revista de filosofia “O Positivismo” (1880-81), dirigida por Teófilo de Braga (1843-1924) e Júlio de Mattos (1856-1922), não obstante a Carolina Michäelis de Vasconcelos (1851-1925) ter grafado o vocábulo “folquelore” nas “Notas Vicentinas” (1912) – “De modo infantil, fazendo tirar a cada um a sua sorte (astronómica ou mitológica) em papelinhos. Vê-se que o folquelore não fornecia ao Poeta senão o nome «Fadas em Contos», de origem estrangeira” (p. 300); “Essa figura simbólica, um velho pobretão, diverso embora do João Ninguém do «folquelore», em contraste com «Todo o Mundo» (q. v.), em traje de rico Mercadante” (p. 336); “E, influído pelo folquelore, que seguramente já em 1500 conhecia Mouras encantadas” (p. 406).

Para que o Folclore (representação dos grupos) possa absorver determinada informação que pretende estudar e apresentar é indispensável criar uma base de trabalho, pesquisa e recolha de campo incisiva na região que os grupos pretendem representar, não se dissolvendo em áreas maiores ou diversas comunidades, onde acabará por recolher mais e maiores influências culturais que depois de juntas podem desfigurar o que se pretende apresentar e representar.

É neste trabalho de campo que começa a “etnografia” ao registar a vivência de um povo de uma região, no que respeita às diversas vertentes dos seus significados e hábitos culturais.

Todavia, a grande dificuldade para os grupos de folclore é que estes representam uma determinada comunidade que já não existe, mas que permaneceu durante um determinado período na região onde o rancho está inserido. Por vezes, as vivências que dizem representar não correspondem ao espaço onde o rancho está inserido. Grande parte dos grupos de folclore, principalmente no terceiro quartel do século XX, surgem no âmbito da Junta Central das Casas do Povo, como “fundamentais da actividade de enquadramento político-ideológico das populações rurais”, ao mesmo tempo que se estimulou “a formação de museus etnográficos e ranchos folclóricos nas Casas do Povo”, havendo, inclusive, o jornal “Mensário das Casas do Povo”, “onde a doutrinação folclórica e ruralista e os apontamentos regulares sobre matéria etnográfica ocupam um lugar de relevo”, assim como a FNAT – Fundação Nacional para a Alegria no Trabalho – criada em 1935 (atual INATEL), que também teve uma “acção importante de enquadramento dos ranchos folclóricos, e as Juntas Provinciais e Distritais, que, em muitos casos, estimularam o aparecimento de museus e revistas de natureza etnográfica, contam-se também entre os organismos oficiais que se virão a revelar importantes no desenvolvimento de uma etnografia próxima do Estado Novo” (Leal, 2000), sem esquecermos, entre outros, a criação do Museu de Arte Popular, em 1948.

A “etnografia” obriga a um estudo, no terreno, em contato com uma comunidade local. Os grupos fizeram, nem todos, alguma recolha oral e muito pouca pesquisa documental, seja ela em livros, jornais, fotografias, ilustrações, iluminuras ou outro tipo de testemunhos escritos, correndo o risco de muita dessa documentação ser errónea ou distorcida da realidade, sendo importante cruzar a diversa informação recolhida para limar possíveis incorreções.

É essencial, no trabalho de campo, o pesquisador ter contato continuado (no mínimo um a dois anos), com o grupo / sociedade local e entender o seu funcionamento, principalmente cultural e social, e entender as influências que este recebeu ao longo dos tempos e respetivo comportamento com as alterações que foi absorvendo. Por isso, quando se fala em pesquisa etnográfica, é crucial seleccionar a situação de interesse e desenvolver um modelo que o permita entender e estudar, assim como compreender a respetiva dinâmica em redor do social, do religioso, do económico, do material assim como o registo linguístico e consequentes modos de vida ameaçados, quase sempre pelo processo de globalização, já referido, através das ações urbanísticas ou da aculturação. Assim, sublinhando a ideia anteriormente frisada, as pesquisas devem vincar a recolha histórica, oral, musical, entre outras, não olvidando os utensílios, as práticas rituais e a consequente forma de organização familiar e política.

A salvaguarda do património cultural, seja material ou imaterial, no âmbito etnográfico, é uma inquietação que nasceu no último quartel do século XIX, entre grandes estudiosos e historiadores futuristas, que sentiram a necessidade de registar e estudar os aspectos etnográficos, tanto da época em que viviam, assim como de gerações recentes anteriores

– embora exista desde o século XVII a preocupação de estudar os costumes de diversas comunidades. Mas, é no século XIX que surge a “afirmação disciplinar da antropologia e relativa autonomia da museologia antropológica em colecções ou museus separados dos de história natural, para que os objectos etnográficos se constituam como uma categoria específica” (Duarte, 1999).

Sendo a “etnografia de salvaguarda” uma vertente da etnografia e uma abordagem da antropologia, o registo das práticas de uma determinada população é o braço pilar para que esse conhecimento não se extinga, como defenderam os antropólogos Franz Boas (1858-1942) e Roberto Harry Lowie (1883-1957), pioneiros da antropologia moderna.

Contudo, surgem sempre dúvidas sobre o que deve ser preservado, como se garante o processo que respeita a comunidade envolvida e como evitar modificar culturas vivas.

Entre muitos, o açoriano Roberto Ivens (1850-1898), ao lado de Hermenegildo Capelo (1841-1917), na aventura que se transformou na travessia do continente africano, de Angola a Moçambique, fizeram uma recolha de informação tremendamente importante para entender parte daquele Continente.

Transportaram, ambos, os seus apontamentos, assim como as belas, perfeitas e preciosas ilustrações, para o livro “De Angola à Contracosta,” (1886), com a especial permissão do Rei D. Luís I (1838-1889) e com dedicatória ao povo português.

Este relato escrito é um manancial informativo sobre os povos, usos, tradições, cultura, fauna e flora existentes naquela época (1884-85) no respetivo trajeto de reconhecimento do continente africano.

Outro exemplo da preocupação pelo estudo etnográfico, entre muitos outros, aconteceu em 1893, através do punho de outro açoriano, Teófilo de Braga, segundo Presidente da República Portuguesa, que obrigou a sua pena a prefaciar os três volumes do “Cancioneiro de Musicas Populares contendo letra e musica...” (1893-98) que tiveram a coordenação de César Pereira das Neves (1841-1920) e Gualdino Campos (1847-1919).

Num dos parágrafos, Teófilo de Braga, em pleno século XIX, parecia adivinhar o futuro e actual presente. Aquele nobre micalense escreveu uma das grandes verdades que ainda hoje pauta na dança das ideias dos apaixonados pelo folclore, pela tradição e pela etnografia – *“estes aspectos da Vida são um documento scientifico para penetrar o genio dos povos. Hoje mais que nunca, convém a Portugal estes estudos; porque na decadencia que por toda a parte nos ameaça, a revivescencia do genio nacional depende da vitalidade da sua tradição”* (p. VII, v. I).

Tem sido essa tradição que os ranchos ou grupos de folclore do nosso país têm dado a conhecer. A função de um rancho de folclore passa, também, pela realidade social, tendo de se adaptar a uma sociedade de transformação nunca ignorando nem desvirtuando as raízes que representa e apresenta.

A professora catedrática Ana Paula Batalha, no prefácio do livro “Tradições, Danças e Andanças”, de Isabel Varregoso, foi mais longe ao referir que “as relações que se processam

entre a dança e a sociedade são fundamentais para a compreensão e eventual transformação da realidade social”.

Os grupos e ranchos de folclore, além das atuações e desfiles etnográficos que têm promovido um pouco por todo o país, têm, também, desempenhado um papel fulcral na recolha de elementos sobre a tradição popular. E, fruto de tal, são os museus e núcleos etnográficos que se espalham pelo país e que merecem ser reconhecidos como um verdadeiro roteiro nacional da etnografia, como já acontece em países como a Itália, Grécia, Brasil, entre outros. E, neste campo, não está em causa a veracidade das suas representações como grupo de dança, mas sim o papel que desempenham na recolha de património material e algum imaterial no círculo da etnografia.

Assim sendo, é primordial sensibilizar o poder político central, que nas últimas décadas tem ignorado esse esforço, com a boa excepção de algumas autarquias locais, sublinhando que “As culturas nacionais são uma criação do século XIX, e o Estado tem um papel muito importante nessa criação” (Santos, 2006).

Não se podem ignorar as recolhas efetuadas por estes grupos ao longo das últimas décadas. Colheitas que representam camponeses, agricultores, pescadores, pastores, entre outras nobres atividades, quase sempre rurais, onde a indumentária passava pela casaca de mangas, pelo jaleco, pelas ceroulas de paninho, pela camisa de estopa ou de riscado, pelos nastos para os artelhos, pelo jaquetão ou guarda-pó, pelo fraque, pela carapuça, pelo barrete, pela saia de ombros, pelo manto, pelo capote, pelo lenço tabaqueiro, pela saia de riscadinhos, pela blusa de chita, pelas meias de cordão, pelos canos de lã, pelos tamancos, pelos sapatos e botas de atanado, para não ter que acentuar, pelos pés descalços...

O trabalho que muitas mulheres e homens têm oferecido em prol da promoção da etnografia nacional, gratuitamente, muitas vezes prejudicando a própria família e até atividades profissionais, tem de ser verdadeiramente reconhecido, tanto pelas entidades oficiais, assim como pela população, principalmente a mais jovem, que tem nas suas mãos a responsabilidade de continuar, nos dias hoje, a promover e a preservar o passado para que as gerações vindouras não desconsiderem as nossas raízes no futuro.

Mas, a dimensão etnográfica é transversal a outros países. Por exemplo, o arquipélago açoriano foi um catalisador etnográfico entre Portugal, África e Brasil. Exemplo disso é o Museu Etnográfico Casa dos Açores, no balneário São Miguel, em Biguaçu, no Estado de Santa Catarina, no Brasil, entre outros, além das manifestações culturais.

O primeiro museu abriu ao público no século XVIII, em Londres (Inglaterra), mas não se pode olvidar o trabalho realizado pelos portugueses desde o último quartel do século XIX e principalmente todo o trabalho desenvolvido na segunda metade do século XX pelos imensos grupos etnográficos, tanto em Portugal como nas respetivas comunidades portuguesas espalhadas um pouco por todo o mundo.

É nesse conceito de Lusofonia que urge lançar ao vento da cultura portuguesa a promoção etnográfica e a união entre países lusófonos para que se consiga transpor para o mundo

a respetiva etnografia em permuta constante com os restantes países do globo, começando pelos países hispânicos que alcantilam a respetiva promoção.

Encontramos em museus de muitos países a designação de “Etnográfico”, principalmente na América Latina como Argentina, Peru, Equador, Bolívia, Panamá, Chile, Venezuela, Costa Rica, Uruguai, México e de forma muito fortalecida no Brasil.

Contudo, a mesma designação surge em Espanha, Grécia, Itália, Angola (Colecção Etnográfica no Museu do Dundo), Moçambique, Guiné-Bissau, Timor (Museu Nacional), Cabo Verde (Museu Etnográfico da Praia, na ilha de Santiago) assim como no Vietname, entre muitos outros.

Ao longo dos séculos XIX e XX foram imensos os curiosos e os estudiosos que efetuaram recolhas que devem ser espalhadas pelo universo etnológico e etnográfico.

No caso concreto da etnografia açoriana, além do brilhante trabalho desenvolvido em vários núcleos das nove ilhas, como é exemplo o Museu Etnográfico da Ribeirinha, na ilha Terceira, e Museu Carlos Machado, em Ponta Delgada, ilha de São Miguel, também Florianópolis e o Estado de Santa Catarina, no Sul do Brasil, têm sido um núcleo de verdadeira promoção da “etnografia açórica”, como referiu Leite de Vasconcelos (1858-1941).

Muitos brasileiros promovem a Cultura açoriana. Existem núcleos de estudo sobre o fenómeno açoriano em Santa Catarina. Só a presença dos açorianos naquele Estado daria para fazer um trabalho, do ponto de vista etnográfico, muito rico e interessante.

É no Brasil, por exemplo, nos anos trinta do século passado, que os primeiros documentários cinematográficos da cultura popular daquele país são realizados com a orientação de Mário de Andrade (1893-1945), director do então departamento de cultura, actual Secretaria Municipal de Cultura de São Paulo, com o objetivo de realizar pesquisas folclóricas no Noroeste e Norte daquele país lusófono, numa época em que o Brasil já tinha uma Sociedade de Etnografia e Folclore e um Museu Real mais do que centenário, fundado em 1818 por D. João VI (1767-1826).

Esta pesquisa, que teve Luiz Saia (1911-1975) como chefe de missão, resultou numa primeira filmagem de 19 segundos do Carnaval do Recife, Estado de Pernambuco, em 1938. Depois, no mesmo ano, seguiram-se filmagens da “Dança dos Praiás”, pelos índios Pancarus, no Município de Tacaralu, Estado de Pernambuco; a “Dança do Côco”, considerada a dança dos pobres – sem instrumentos musicais, usavam as mãos para marcar o ritmo, embora em derivados desta dança tenham surgido alguns simples instrumentos musicais, na Praia de Tambaú, João Pessoa, Estado de Paraíba; a “Dança Dramática” pelos “Cabocolinhos”, índios africanos, dança que representava cenas de caça e guerra, também no Estado de Paraíba e, entre outras, a dança “Rei do Congo”, Pombal, Estado do Paraíba, chamada de “Congada”, que geralmente representava uma guerra entre cristãos e mouros. No entanto, subsistem autores que lhe atribuem uma origem africana, representando uma guerra entre os negros e o colonizador branco, em busca de escravos em África.

É com o intuito de aplicar técnicas de salvaguarda que se devem concluir estudos sobre a etnografia preservando e fazendo registos daquilo que resta da nossa tradição, antes que ela desapareça, admitindo que a “Recomendação sobre a Salvaguarda da Cultura Tradicional e Popular” (Lopes, 2014), aprovada pela UNESCO a 15 de novembro de 1989, em Paris, e recomendada aos Estados Membros, poderá ser uma fonte para a “salvaguarda do folclore”, atendendo ao disposto no parágrafo 4 do artigo IV da sua Constituição, tendo em conta que “este enquadramento tinha em consideração elementos importantes para a definição deste património, mas apresentava algumas limitações, no sentido em que não era suficientemente abrangente para incluir todos os aspectos deste património” (Carvalho, 2011).

Nesta “Recomendação” a UNESCO definiu “cultura tradicional e popular” como “conjunto de criações, baseadas na tradição, que emanam de uma comunidade cultural e que são exprimidas por um grupo ou por indivíduos, respondendo reconhecidamente às expectativas da comunidade enquanto expressão da sua identidade cultural e social” ostentando “normas e valores que se transmitem oralmente, por imitação ou de outra forma. As suas formas compreendem, entre outras, a língua, a literatura, a música, a dança, os jogos, a mitologia, os rituais, os costumes, o artesanato, a arquitetura e outras artes”.

A UNESCO sugere, na alínea a) do tópico “Identificação da cultural tradicional e popular”, que deve ser elaborado o inventário nacional das instituições que se “ocupam” da cultura tradicional e popular, com o objetivo de as “incluir nos registos regionais e mundiais das instituições desta índole”. Também é a UNESCO, na alínea c) do capítulo “Conservação da cultura tradicional e popular”, que sugere que devem ser criados novos museus, “ou secções de cultura tradicional e popular nos museus existentes, onde estas criações possam ser expostas ao público”.

Em Portugal a etnografia de salvaguarda, de certa forma, foi encetada por Leite de Vasconcelos que a aplicou em estudos da linguagem, com relação implícita com a etnologia, além de ter criado o Museu Etnográfico Português, em 1893, que “apesar da sua vocação fundamentalmente arqueológica, compreendia também uma secção consagrada à etnografia” (Leal, 2000).

Neste prosseguimento, também Viegas Guerreiro (1912-1997) fez pesquisa sistemática no terreno, em particular no domínio da tradição oral. Igualmente Ernesto Veiga de Oliveira (1910-1990) e Jorge Dias (1907-1973) desenvolveram uma imensa recolha no terreno para o estudo e conservação. Com Margot Dias (1908-2001) e Benjamim Pereira (1928-2020), Veiga de Oliveira fez parte da primeira equipa pioneira que fundou o Centro de Estudos de Etnologia, em 1947, que renovou em Portugal os estudos etnográficos e a partir de 1963 teve um papel importante no Centro de Antropologia Cultural e sobretudo no Museu de Etnologia.

Similarmente, Jorge Dias, que foi docente na Faculdade de Letras de Coimbra, especializou-se na Alemanha e fez doutoramento na Universidade de Munique, com uma tese sobre Vilarinho das Furnas: “Uma Aldeia Comunitária”.

Em 1957 fez levantamentos etnológicos nas colónias e tornou-se responsável pelo Centro de Estudos de Antropologia Cultural, que incluía o Museu de Etnologia do Ultramar, que deixou imagens relevantes de África.

No que se alude a Portugal a recolha efetuada nas décadas de 60 e 70 do século XX, por Ernesto Veiga de Oliveira e Benjamim Pereira, elementos da equipa que com Jorge Dias, Margot Dias, Fernando Galhano, entre outros investigadores, deu origem ao Museu Nacional de Etnologia, sendo que a referida recolha se resume às galerias sobre a vida rural que contemplam os núcleos constituídos por coleções ilustrativas dos temas da Agricultura, Pastoreio, Tecnologias Tradicionais e Equipamento Doméstico na sociedade rural em Portugal.

Mas é, sobretudo, na década de sessenta no século XX que etnomusicólogos pioneiros começaram a valorizar o estudo pela tradição em Portugal, como são exemplo a “Antologia da Música Regional Portuguesa (1960 / 1970)”, da autoria de Michel Giacometti (1929-1990) e de Fernando Lopes-Graça (1906-1994), assim como o primeiro levantamento de música tradicional portuguesa por Armando Leça (1891-1977), ou então os Cancioneiros de Arouca, Cinfães, Resende, Beira Baixa, Beira Alta, Alentejo, Açores, Águeda e até o “Cancioneiro de Entre Mar e Serra da Alta Estremadura” (Região de Leiria), entre outros, que se devem ao trabalho de campo de homens, de vários pontos do país, além dos citados, como Virgílio Pereira (1900-1965), António Oleiro (1898-1976), Gervásio Lima (1876-1945), João Ilhéu (1896-1979), António Tomás Pires (1850-1913), Rocha Peixoto (1866-1909), Silva Picão (1859-1922), Tude de Sousa (1874-1951), Cândido Landolt (1863-1921), Pedro Fernandes Tomás (1853-1927), Vieira Natividade (1899-1968), Ataíde de Oliveira (1842-1915), Vergílio Correia (1888-1944), Sebastião Pessanha (1892-1975), Luís Chaves (1889-1975), Augusto César Pires de Lima (1888-1959), Cláudio Basto (1866-1945), Leite de Ataíde (1882-1955), Urbano Mendonça Dias (1878-1951), Jaime Lopes Dias (1890-1977), Firmino Martins (1890-1965), Afonso do Paço (1895-1968), Alberto Braga (1862-1965), Mendes Correia (1888-1960), João Maria Baptista (1810-1876), Inácio Vilhena Barbosa (1881-1890), Júlio César Machado (1835-1890), Joaquim Filipe Nery da Encarnação Delgado (1835-1908), Manuel Pinheiro Chagas (1842-1895), Pedro Homem de Mello (1904-1984) e até Teixeira de Pascoaes (1877-1952), João de Barros (1881-1960) e Rodney Gallop (1901-1948), entre muitos outros.

Se o antropólogo, Guy Massart, como exemplo, compara pesquisas desenvolvidas sobre Cabo Verde, Angola, Moçambique e a cidade britânica de Manchester, e se existe em São Paulo (Brasil) um Museu Afro Brasil, por que não começar a desenvolver uma rede de museus e núcleos etnográficos em Portugal, numa segunda fase com os países lusófonos, numa terceira fase com os países hispânicos e na fase final com os restantes museus etnográficos semeados pelo mundo?

A pátria mãe da museologia, a Grécia, chegou mesmo a criar a Rede dos Museus Gregos de Etnografia, sendo que a maior dificuldade encontrada tratou-se da determinação do

estatuto dos etno-museus, confrontada com a confusão que se gera quanto à determinação do museu etnográfico, do museu etnológico, do museu antropológico, do museu da vida ou arte popular.

O museu etnográfico não pode ser um espaço fechado dentro da região onde está ou virá a ser instalado. Além de proporcionar à população o conhecimento da história da tradição local e além da pesquisa, da recolha, da classificação, da conservação, da preservação, da exposição, este deve desenvolver e incentivar a realização de programas e atividades etnográficas, tradicionais, no fundo, culturais, sempre com o sentido pedagógico junto da comunidade local, admitindo que, como defendeu Euler David Siqueira, que o “senso comum acredita que somente aquelas pessoas que «estudam» muito, que frequentam museus, assistem a peças de teatro e ópera, vão a exposições, etc., possuem cursos superior ou mesmo fizeram pós-graduação, têm ou são portadores de Cultura. Antes de tudo, precisamos enfatizar que crer nisso pode nos levar a cometer uma série de equívocos”, acrescentando que “qualquer pessoa que tenha sido socializada possui tanta «cultura» quanto qualquer membro” da academia (Siqueira, 2007).

É capital promover intercâmbio de informação, tanto educacional e científico, no âmbito nacional e internacional, através de publicações e essencialmente criando veículos dentro do mundo virtual, seja com páginas na Internet ou até mesmo reproduzindo virtualmente o próprio museu. A divulgação na Internet, além da página própria, deve passar pelas páginas das autarquias e de outras instituições.

Criar uma rede de museus etnográficos permite, também, que o turismo específico desta área, assim como o turista comum, possa conhecer o passado de cada região onde está inserido o museu, mas com estratégias que permitam a implementação do projeto museológico e um desenvolvimento equilibrado e que possa fazer parte de outros roteiros turísticos.

É importante catalogar a existência de todos os museus e núcleos etnográficos em Portugal, principalmente os que não estão registados ou identificados oficialmente, para que se tenha ideia do que está a ser feito no país, nessa área, e para que se tenha uma rota da etnografia nacional. É essencial criar uma base que fundamente de forma equitativa a constituição de novos museus etnográficos e a respetiva adaptação dos existentes, para que não exista repetição de temas e se consigam desenvolver outros com novas temáticas.

Normalmente existe a tendência para os grupos de folclore criarem este tipo de museus. Havendo um museu numa determinada área com estas características, não faz sentido constituir outro ou manter mais que um. Nessa situação, é preferível criar espaços temáticos, de preferência relacionados com uma profissão ou atividade que tenha sido característica dessa região. Até porque, já existem muitos museus que no fundo são etnográficos embora intitulados doutra forma, como são exemplo os diversos museus do vinho existentes em Portugal continental e insular, entre outros temáticos, que não deixam de ser etnográficos, como o do cimento em Maceira, o Museu Escolar em Marrazes, ambos no

concelho de Leiria, ou mesmo o do Tabaco na Ribeira Grande na ilha de São Miguel, nos Açores, ou ainda o Museu da Chapelaria, em São João da Madeira ou o Museu Nacional Ferroviário, Entroncamento, entre muitos e muitos outros.

Dando um exemplo, faz sentido criar o Museu Etnográfico da Telha, numa zona territorial onde tenham existido cerâmicas. Faz sentido criar o Museu Etnográfico do Sapateiro, do Calceteiro, do Ferreiro, da Tecedeira, do Moleiro, do Pastor, do Carpinteiro, do Mineiro, do Milho, do Trigo, da Beterraba, etc.

Sintetizando, cada região pode ter um museu etnográfico global, onde se consiga identificar os seus costumes, as suas tradições e as suas vivências e depois constituir museus temáticos e que não sejam tão genéricos, mas que possam apresentar uma determinada área etnográfica, evitando a repetição.

Todavia, não se pode ignorar a existência de núcleos e mesmo museus particulares. Não são apenas os grupos de folclore que têm o dever de constituir museus etnográficos, sabendo que estes têm a maior recolha que, no entanto, necessita de ser estruturada, globalizada, partilhada, identificada, catalogada, conservada, restaurada e divulgada.

Ora, a base para que um museu etnográfico possa ser um polo de atração turística começa na união de esforços entre as autarquias locais, os museus, o setor turístico e o estudo e investigação académica, que trará rigor ao trabalho a desenvolver, como sublinha Alexandra Rodrigues Gonçalves, da Universidade do Algarve, ao defender que “a partilha de conhecimento entre estes dois poderes – o turismo e os museus – será fundamental para o diálogo entre estas áreas”.

A aproximação entre estas entidades apenas trará benefícios, devendo a mesma ser bem definida, principalmente entre museus e Turismo, visto que as autarquias locais, de alguma forma, mais ou menos relevante, vão desenvolvendo o papel de apoio aos museus.

O Turismo, cada vez mais, tem um papel importante na promoção dos museus etnográficos, devendo inserir estes nos roteiros organizados e direcionados para um determinado público turista, que além do reconhecimento, permitirá uma maior sustentabilidade cultural.

É importante sensibilizar os agentes turísticos de que o futuro da indústria do Turismo vai além dos recursos ambientais e monumentais. A promoção e divulgação do património etnográfico também poderá ser um elo importante na promoção de uma região ou mesmo do país.

Esta ideia foi defendida por Jansen-Verbeke, em 1999, ao salientar que “o património cultural contribui para um ambiente favorável para a incubação e desenvolvimento de projectos turísticos, que podem criar condições para a inovação e diversificação dos produtos turísticos e dos destinos, respondendo a novas necessidades do mercado turístico”.

Por outro lado, G. Ashworth e P. Larkham consideram que se deve ter em conta que “a natureza do conceito de cultura confere-lhe alguma ubiquidade, pois todos os locais têm uma história e um passado. É difícil definir estratégias assentes em recursos culturais e patrimoniais naqueles locais que não reúnam condições de verdadeira distinção”. Tendo

defendido, ainda, em 1995, que “os produtos e serviços culturais possuem uma grande variedade de utilizadores para além dos turistas e servem uma grande variedade de funções para além do turismo” (Ashworth, 1994).

Cada vez mais o turista procura o museu simples, com linguagem prática, que defenda e apresente as raízes do povo, fugindo do museu ultra erudito e que por vezes apresenta uma linguagem demasiadamente elitista.

Os museus etnográficos têm de fazer parte das agendas local e nacional, criando hábitos que sejam reconhecidos. As atividades etnográficas não devem ser apenas para a comunidade local, mas sim angariadoras de visitantes extra região.

No entanto, para maior credibilidade do museu é fundamental que o mesmo passe pelo processo de credenciação de forma a alcançarem o reconhecimento oficial da qualidade técnica, com base, entre outros, o Despacho Normativo n.º 3/2006, onde se encontram os requisitos para a tal hipotética valorização e reconhecimento. Até porque, os museus etnográficos são alheios, na sua maioria, ao mecenato e vivem numa gestão restringida por questões financeiras, administrativas e legais que dificultam o desejado processo de legalização e promoção com desempenhos de qualidade. Estes, na sua maioria, não têm objetivos lucrativos e resultam da disponibilidade gratuita de muitas pessoas. O próprio Stephen Weil, político alemão, admitiu (2002) não ser fácil introduzir e aplicar conceitos de negócios no setor dos museus, podendo os mesmos entrar em conflito com o Turismo, enquanto entidade. Por isso, é evidente a necessidade de se desenvolver o já referido plano de programação anual que obedeça a padrões de qualidade ombreando com outras ofertas de lazer e cultura.

A programação tem de passar por uma missão bem definida com capacidade de dar uma resposta eficiente ao público. Identificar o perfil do visitante e o “mercado” turístico onde os museus etnográficos podem operar e alinhar estratégias com vista a aumentar a base de visitantes como a captação do novo público.

É certo que os museus e núcleos etnográficos têm uma capacidade de gestão reduzida no que concerne aos recursos económicos e humanos. Esses meios, na sua maioria, são apenas, e com grande sacrifício, direcionados para os gastos correntes do funcionamento dos serviços. Urge criar mecanismos interativos e que a visita ao museu seja tranquilizante, alegre e que se transponha como núcleo de sociabilização, sem usurpar a dignidade da representação etnográfica.

Até porque, como sublinhou Alexandra Gonçalves, “o museu não deve ser um mero local onde estão depositados materiais, que funciona como centro de investigação e apenas visitado por uma minoria, mas deve ser perspectivado como «um núcleo de projecção cultural e social, com uma contínua e decisiva função didáctica e com uma aproximação viva à cultura»”.

Por isso, o primeiro passo para a promoção de um museu etnográfico, encabeçando a rede que se pretende obter, passa pela verdadeira integração na sociedade civil e no tecido

social que o rodeia, para que a mensagem se espalhe e também ganhe vigor perante as entidades oficiais que o podem ajudar a promover.

Ganhar a confiança a sociedade local é de enorme importância. Isto é, desde o habitante comum, passando pelo restaurante, pelo hotel, pelo pequeno comércio, assim como bons acessos e sinalética exterior, são fatores que ajudam a promover o museu, além da interação com as associações locais, a paróquia e a junta de freguesia.

Após ganhar o espaço territorial envolvente, torna-se útil que se insira na pretendida rede de museus etnográficos no sentido de todos se promoverem mutuamente e não se fecharem dentro do seu espaço territorial, de forma a despertar a curiosidade em conhecer outros que mostrem vivências diferentes em espaços territoriais dissemelhantes.

A promoção da rede passa por criar parcerias onde se possa colocar informação relativa a cada museu, através de brochuras ou panfletos que sejam práticos e de informação rápida de entender e atrativa. Estas e outras parcerias devem passar pelas entidades oficiais e também pela comunicação social, que deve ser sensibilizada para a necessidade de promover os museus.

Tudo isto são pequenos e simples passos que todos nós conhecemos e já tentamos fazer nos nossos museus. Mas, a chave mestra está na capacidade de conseguir sensibilizar as distintas entidades e alcançar a referida rede de forma a unirem esforços de promoção comum, definindo, num primeiro tempo, um mapa etnográfico ou uma “Carta Coreográfica” que defendeu Tomaz Ribas (1918-1999) no seu trabalho “Danças Populares Portuguesas” (Ribas, 1982).

São as diferenças culturais, tradicionais e essencialmente etnográficas, entre regiões, que podem unir esforços comuns de promoção. Para tal, é indispensável que se consiga uma conclusiva rede de museus etnográficos que deverá passar, urgentemente, como foi referido, pelo mapeamento da existência dos mesmos.

É tempo de agirmos, até porque em 2007 os museus etnográficos não entraram nas percentagens da Rede Portuguesa de Museus.

Não se pretendem museus etnográficos eruditos, até porque essa não é a base da cultura tradicional. Mas, os museus etnográficos têm de criar uma imagem comum que possa ser refletora dos desejos dos mesmos que, no fundo, se resume à conservação, preservação e promoção da etnografia portuguesa como identidade cultural e social da região onde cada um está inserido.

Esta rede poderá gerar maior visibilidade dos museus etnográficos, criando um sistema único de comunicação entre museus; aumentará significativamente as trocas de diálogo, informação, formação e experiência, na busca de soluções para problemas comuns; parcerias entre museus etnográficos no que consiste a montagem, circulação e partilha de exposições temáticas e poderá fomentar sistemas de registo e documentação que valorizará a comunicação entre os mesmos...

Esta rede dará mais autoridade e reconhecimento aos museus etnográficos, que, estando organizados em parceria, terão mais capacidade para a realização de protocolos com diversas instituições que podem passar por outros museus de índole semelhante, autarquias, Turismo e até escolas secundárias e superiores, institutos politécnicos e universidades. Sendo estes últimos possíveis polos de angariação de estagiários que podem auxiliar no desenvolvimento e promoção do museu etnográfico local.

Com esta rede nacional os museus etnográficos terão mais credibilidade para efetuar estes e outros itens com museus idênticos de outros países.

Ficam estas simples e básicas notas deste desafio que foi lançado, pela primeira vez, no Congresso Mundial de Folclore, que teve lugar na ilha Terceira, Açores, em 2013, perante a presença da Federação do Folclore Português que deveria ser o principal motor para reunir e unir as várias associações de folclore, ranchos e grupos de folclore, museus e núcleos etnográficos, conselheiros técnicos e a sociedade civil e a academia para se constituir um grupo de trabalho que inicie a identificação de todos os museus e núcleos etnográficos em Portugal, oficiais ou não oficiais, públicos ou privados, desenvolvendo uma jornada nacional de trabalho na qual possam sair as primeiras linhas da constituição daquela que poderá ser a rede de museus e núcleos etnográficos em Portugal, até porque “os museus têm uma responsabilidade com o acervo que está sob sua tutela, independentemente se possui milhões de objetos museológicos no seu acervo ou se é apenas um pequeno museu local” (Nascimento, 2020).

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Maurício, FERNANDES, José Manuel. (1987). “O homem e o mar: o litoral português”. Círculo de Leitores.

ALMEIDA, Renato. (1965). “Manual de coleta Folclórica”.

AMARO, Adélio. (2019). “Etnografia da Alta Estremadura 1”.

ASHWORTH, Gregory, LARKHAM, Peter. (1994). “Building a New Heritage”. Routledge.

ATAÍDE, Luís Bernardo Leite de. (1973-74). “Etnografia Arte e Vida Antiga dos Açores”. Volumes I, II e III. Biblioteca Geral da Universidade de Coimbra.

BAPTISTA, João Maria. (1876). “Chorographia Moderna do Reino de Portugal”, Volume IV. Lisboa: Typographia da Academia Real das Sciencias.

BARBOSA, Inácio de Vilhena. (1860). “As Cidades e Villas da Monarchia Portugueza que teem Brasão d'Armas”, Volume I. Lisboa: Typographia do Panorama.

BERNARDES, António Aires Bernardes (António Oleiro). (2010). “Cancioneiro da Região de Leiria”. Rancho da Região de Leiria.

BRAGA, Teófilo. (1893). “Cancioneiro de Musicas Populares contendo letra e musica...”, Volume I. Typographia Occidental.

CAPELO, Hermenegildo, IVENS, Roberto. (1886). “De Angola á Contra-costa: Descrição de uma viagem atravez do continente africano...”, Volume I. Imprensa Nacional.

CARVALHO, Ana. (2011). “Os Museus e o Património Cultural Imaterial: Estratégias para o desenvolvimento de boas práticas”. Edições Colibri.

CARVALHO, Coelho de. (1908). “A Lingua, e a Arte em Portugal”. Antiga Casa Bertrand.

CASTILHO, Alexandre Magno de. (1864). “Almanach de Lembranças Luso-Brasileira para o Anno de 1865”. Imprensa de Lucas Evangelista. Lisboa.

CHAGAS, Manuel Pinheiro. (1875). “Fóra da terra”. Lisboa: Livraria Internacional.

COELHO, Francisco Adolfo. (1875). “Os Elementos Tradicionaes da Litteratura”, in “Revista Occidental”, Segundo Tomo, p. 329.

DIAS, Francisco José. (1981). “Cantigas do Povo dos Açores”. Instituto Açoriano de Cultura.

DUARTE, Alice. (1999). “A museologia Antropológica no século XIX em Portugal” in “Trabalhos de Antropologia e Etnologia”, Vol. 39 (1-2). Sociedade Portuguesa de Antropologia e Etnologia.

GIACOMETTI, Michael. (1981). “Cancioneiro Popular Português”. Colaboração de Fernando Lopes-Graça. Círculo de Leitores.

HALBWACHS, Maurice. (2004). “La memoria colectiva”. Pressas Universitarias de Zaragoza.

JUNCAL, Maria Beleza. (2023). “A multidisciplinarietà dos métodos etnográficos: o caso do «Espaço Raiz»”. “Sociologia: Revista da Faculdade de Letras da Universidade do Porto”, Vol. XLVII, pp. 69-86.

LEAL, Augusto Soares d'Azevedo Barbosa de Pinho. (1875). “Portugal Antigo e Moderno. Dictionario Geographico, Estatistico, Chorographico, Heraldico, Archeologico, Historico, Biographico e Etymologico de todas as Cidades, Villas, e Freguezias de Portugal de Grande numero de Aldeias”, Volume Sexto. Lisboa: Livraria Editora de Mattos Moreira & Companhia.

LEAL, João. (2000). “Etnografias Portuguesas (1870-1970), Cultura Popular e Identidade Nacional”. Publicações Dom Quixote.

LOPES, Flávio Lopes, CORREIA, Miguel Brito. (2014). “Património Cultural, critérios e normas internacionais de proteção”. Editora Caleidoscópio.

MACHADO, José Pedro. (1977). “Dicionário Etimológico da Língua Portuguesa”, 3.ª edição, Vols. I a V. Livros Horizonte.

MELLO, Pedro Homem de. (1971). “Folclore”. Ática. Lisboa.

MICHÆLIS DE VASCONCELOS, Carolina. (1912). “Notas Vicentinas. Preliminares de uma edição crítica das Obras de Gil Vicente”. Imprensa da Universidade.

MORAIS, Amílcar. (2003). “Cancioneiro do Concelho de Águeda”. Câmara Municipal de Águeda.

NASCIMENTO, Beatriz Castedo do Nascimento. (2020). “Núcleo Museológico de Alverca do Ribatejo: Conservando identidades”. Universidade de Lisboa / Faculdade de Belas-Artes.

PEDROSO, Zófimo Consiglieri. (1880-81). “O Positivismo”, Volumes 1 a 3.

PEIXOTO, Rocha. (1990). “Etnografia Portuguesa (Obra Etnográfica Completa)”. Organização, prefácio, notas e bibliografia de Flávio Gonçalves. Publicações Dom Quixote.

PIMENTEL, Alberto. (1908). “A Extremadura Portuguesa”, Parte I. Lisboa: Empreza da Historia de Portugal Sociedade Editora.

PRIOSTI, Odalice Miranda, VARINE, Hugues de. (2007). “O novo museu das gentes brasileiras: criação; reconhecimento e sustentabilidade dos processos museológicos comunitário”. Cadernos de Museologia n.º 28, pp. 57-70.

RIBAS, Tomaz. (1982). “Danças Populares Portuguesas”. Instituto de Cultura e Língua Portuguesa / Ministério da Educação.

RIBEIRO, Luís da Silva. (1982-83). Etnografia Açoriana. Volumes I, II e III. Instituto Histórico da Ilha Terceira / Secretaria Regional da Educação e Cultura dos Açores.

SANTOS. Boaventura de Sousa. (2006). “Entre Próspero e Caliban: Colonialismo, pós-colonialismo e inter-identidade”, in “A gramática do tempo. Para uma nova cultura política”, pp. 211-255. Afrontamento.

SIQUEIRA, Euler David. (2007). “Antropologia: uma introdução”. Universidade Aberta do Brasil.

SOUSA, João Silva de. (1992). “José Leite de Vasconcelos 50 anos após a sua morte (1941-1991)”. Revista da Faculdade de Ciências Sociais e Humanas.

SOUSA, José Ribeiro de. (2004). “Cancioneiro de Entre Mar e Serra da Alta Estremadura”. Câmara Municipal de Leiria.

VARREGOSO, Isabel. (2007). “Tradição Danças e Andanças”. CEPAE – Centro do Património da Estremadura.

VASCONCELOS, J. Leite de. (1924). “Boletim de Etnografia”, n.º 3. Museu Etnológico Português. Imprensa Nacional.

VASCONCELOS, J. Leite de. (1928a). “Opusculos”, Volume I. Imprensa da Universidade. Coimbra.

VASCONCELOS, J. Leite de. (1982). “*Etnografia Portuguesa*”, Volume V. Imprensa Nacional – Casa da Moeda. Lisboa.

VIEIRA, Domingos. (1873). “Grande Dictionario Portugeuz ou Thesouro da Lingua Portugueza”, Volume III. Editores, Ernesto Chardron e Bastholomeu H. de Moraes / Typographia de Antonio José da Silva Teixeira.

Esta obra, *Museos, ¿cómo?, ¿para qué? y ¿para quién?*, es el resultado de un diálogo colectivo sostenido en el tiempo, atravesado por preguntas compartidas, debates críticos y una preocupación genuina por el lugar que ocupan los museos en nuestras sociedades. A lo largo del libro, los capítulos recorren desde el cuestionamiento de los modelos hegemónicos y las crisis institucionales hasta la presentación de experiencias decoloniales, indígenas, locales y participativas que ensayan otras formas de hacer y pensar el museo. Más que ofrecer respuestas definitivas, el volumen propone mantener abiertas las preguntas que lo articulan, entendiendo que los museos son espacios en permanente transformación, atravesados por tensiones, disputas e infinitas posibilidades. Con esta publicación, el Grupo Salamanca de Investigación en Museos y Patrimonio Iberoamericano (GSIM) y el municipio de Penamacor (Portugal), junto a la histórica y preeminente Universidad de Salamanca (USAL), reafirman su compromiso con una museología crítica, situada y socialmente implicada, invitando a seguir imaginando y creando, de manera colectiva, los museos que hoy necesitamos.