

SESIÓN III:
MUSEOS: DEBER DE MEMORIA, DERECHOS
DE REPRESENTACIÓN, COMPROMISO DE PARTICIPACIÓN

Presentación y moderación:
Amada Carolina Pérez

I. LAS DIMENSIONES POLÍTICA Y POÉTICA
DE LOS MUSEOS: FRAGMENTOS DE LA MUSEOLOGÍA SOCIAL*

Mario Chagas

Agradecimientos y plan de trabajo

Los agradecimientos pueden ser formalidades académicas y cumplir apenas las reglas básicas de determinada etiqueta, pero también pueden ser gestos sinceros, cargados de afecto, amistad y reconocimiento. En este sentido, escribo aquí mis agradecimientos. No hago este registro de modo formal y mucho menos tengo intención de cumplir etiquetas; al contrario, aprecio la buena ética y es en ella en la que me anclo para decir que agradezco con la mente y el corazón al equipo del Museo Nacional de Colombia.

La narrativa que aquí se ofrece se mueve entre la creación y la resistencia. Tomando como punto de partida reflexiones

* Texto original en portugués.

y prácticas elaboradas en el campo de los museos y de la museología social, el presente texto tiene la intención de fortalecer el diálogo con y el ejercicio de una nueva imaginación poética (potencia de creación) y también política (potencia de resistencia) en articulación con los movimientos sociales y con la afirmación del arte, la filosofía y la ciencia puestas a favor de la celebración de la potencia de la vida.

“La memoria es una isla de edición”

Este verso-poema de Waly Salomão opera una extraordinaria síntesis y propicia la comprensión, en una apuesta sonora y visual, de que la memoria es construcción social y, como tal, constructora de sociabilidades y subjetividades. Este poema también conduce al rápido entendimiento de que la memoria no es total; al contrario, es siempre selectiva y formada por fragmentos, vestigios, restantes y retazos con los cuales se componen narrativas épicas, líricas, trágicas y cómicas. La memoria inscrita en el cuerpo, en el “cuerpo vibrátil”, es una isla de edición y, justamente por eso, sigue jugando el juego de capturas y movimientos de fuga, de manipulaciones y emancipaciones, de tiranías y libertades.

Este poema, iluminado por la luz del cine, ilumina su comprensión: la memoria está en el campo de las relaciones y de las luchas, pero también implica determinados afectos, representaciones y derechos, así como deberes y compromisos.

En 1969 en Brasil, en la ciudad de Río de Janeiro, en plena dictadura militar, en el IV Festival Internacional de la Canción, Jards Macalé en compañía de José Capinan presentaron la canción *Gothan City*, la cual decía: “¡Cuidado! Hay un murciélago en la puerta principal. ¡Cuidado! Hay un abismo en la puerta principal”.

Hoy, más de cuarenta años después, soy yo quien dice: es necesaria la atención sobre ese poema y también con el museo. Ellos parecen tener el fantástico poder de “Mys-

tique". Ellos se camuflan, se transfiguran, asumen otras apariencias y, por ese camino, sugieren, mirando a los ojos y susurrando en los oídos: el poema, el museo, la historia, el olvido y el patrimonio también son islas de edición. Mi memoria es una isla de edición. Y siguiendo este camino, quiero presentar a todos mi isla de edición en movimiento y quiero decir que las islas de edición también guardan potencias de creación, de imaginaciones creativas (afectos poéticos) y potencias de resistencia, de reinversiones sociales (afectos políticos). Como sugiere Suely Rolnik:

Es la asociación del ejercicio de estas dos potencias que garantiza la continuidad de la vida, su expansión. Las múltiples transformaciones moleculares que de allí resultan se van acumulando y acaban precipitando nuevas formas de sociedad —una obra abierta y en proceso, cuya autoría es, por lo tanto, necesariamente colectiva.

De regreso al pasado para comprender los caminos de una nueva imaginación de museos

Siete años después de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, ocurrida en mayo de 1972, durante el gobierno socialista y democráticamente electo de Salvador Allende, fue publicado en la colección Grandes Temas de la Biblioteca Salvat (en Brasil, en España y en Suiza) el libro *Los museos en el mundo*. Con circulación en tres idiomas de matriz latina (español, francés y portugués), con ediciones de amplios tirajes y vendido en puestos de periódicos a precio popular, el libro referido ganó en poco tiempo una importante presencia en conversaciones y debates. Uno de los puntos fuertes del libro era una entrevista con Hugues de Varine, en la cual él presentaba nuevas posibilidades para pensar los museos y la museología. Rápidamente, la entrevista se transformó en una referencia fundamental y obligatoria para la formación de una nueva generación de museólogos, educadores, his-

toriadores y otros profesionales interesados en el mundo de los museos y de la museología, e inconformes con los rumbos en Brasil y en buena parte del mundo.

Las informaciones, comentarios e ideas propuestas por Hugues de Varine en la entrevista referida tuvieron (y continúan teniendo) fuerza para accionar la potencia de la creación poética y la potencia de resistencia política. Entre otras cosas, él decía:

A partir de principios del siglo XIX, el desarrollo de los museos en el resto del mundo es un fenómeno puramente colonialista. Fueron los países europeos que impusieron a los no europeos su método de análisis del fenómeno y del patrimonio cultural; obligaron a elites y a los pueblos de estos países a ver su propia cultura con ojos europeos. Así, los museos en la mayoría de las naciones son creaciones de la etapa histórica colonialista.

Es importante subrayar que Hugues de Varine nació en 1935 y fue presidente del Consejo Internacional de Museos (ICOM) en el periodo de 1965 a 1974, es decir, entre los 30 y 39 años. Fue en su gestión que se dio la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972) que, a lo largo de los últimos cuarenta y cinco años, viene inspirando procesos distintos y contribuyendo a la renovación de los museos y la museología. La entrevista referida fue publicada cinco años después de su distanciamiento de la presidencia del ICOM; aun así, allí se revela un intelectual comprometido con las cuestiones sociales de su tiempo, además de la crítica al colonialismo de museos que es pionera, innovadora y contundente.

El contexto histórico en que fue publicada la entrevista

De manera general, es posible decir que en 1979, cuando fue publicada la referida entrevista, ya se había pasado por la Mesa Redonda de Santiago de Chile (1972), por la Revolución dos Cravos en Portugal (1974), por las guerras

de liberación de los países africanos, también conocidas como guerras coloniales, y por la guerra estadounidense en Vietnam (1955-1975). En América Latina, las luchas contra las dictaduras militares continuaban en curso; así como continuaban en marcha los movimientos sociales que brotaban en las décadas de los sesenta y setenta, entre los cuales se destacaban: el movimiento negro, el estudiantil, el feminista, el de la contracultura, el *hippie*, el ecologista, el antimanicomio, el movimiento por los derechos humanos, entre otros. De modo más específico, en Brasil, con ocasión de la publicación de esa entrevista, la dictadura militar daba señales de agotamiento y ponía a su último general presidente, conocido como João Figueiredo; los movimientos de creación y resistencia continuaban ejercitando nuevas posibilidades poéticas y políticas.

El museo como parte de un programa colonial

Para los países de América Latina, los museos nacieron como parte de un programa colonial y de un proyecto civilizatorio. En este sentido, fueron concebidos y construidos como dispositivos de control y de reproducción de la lógica colonial, pero nada de eso impidió que rendijas, brechas y fracturas fuesen construidas en el vientre de esta lógica.

El diagnóstico y la denuncia elaborados con frialdad por un intelectual europeo que tenía (y continúa teniendo) centralidad en el mundo de los museos traía, especialmente para los más jóvenes, inspiraciones y estímulos, proposiciones y perspectivas diferenciadas, y una nueva política museológica, por la producción de nuevos saberes y haceres de museos, incluyendo un nuevo abordaje historiográfico, una nueva construcción teórica, una nueva configuración museográfica y una nueva forma de lidiar con las personas. Lidiar con personas (y no apenas con objetos) parecía ser el centro gravitacional de algunas nuevas ideas.

El mencionado diagnóstico, al denunciar la colonización de los museos, provocaba e instigaba en aquellos que tenían la capacidad de actuar y pensar por otros caminos el deseo de invertir en la descolonización del museo y del pensamiento museológico. Era fácil para algunos jóvenes estudiantes de museología (no es dispensable decir que yo estaba entre ellos), adoptando una lógica simplista, pensar: entonces, si los primeros museos brasileiros fueron creaciones coloniales, es tiempo de crear museos que produzcan un rompimiento con esa mentalidad colonizadora y colonizada, es tiempo de romper con la museología necrófila y afirmar la potencia de la vida, es tiempo de celebrar las posibilidades de una museología biófila o de una biofilia de museos.

Nada de eso, sin embargo, se materializaría de un modo tan simple tal como un deseo juvenil. La colonización del pensamiento, del sentimiento, del gusto y de los modos de ser y estar en el cuerpo y en el mundo es profunda; cotidianamente la mentalidad colonial y colonizadora se afirma, se reafirma y se reproduce en las calles, en las escuelas, en las salas de clase, en los museos, en las universidades, en las relaciones familiares y conyugales, en las relaciones de clase, en la producción de conocimiento y en los modelos académicos cuantitativos, mercantilistas y extractivistas.

Los desafíos de la descolonización de los museos y del pensamiento museológico

El ejemplo del Museo Real, hoy Museo Nacional, creado en 1818 en la ciudad de Río de Janeiro, con ocasión de la transferencia de la familia real portuguesa para el Brasil, es bastante emblemático e ilustrativo. Una de las cuestiones que nace a partir de su propia creación es la siguiente: ¿a quién se destinaba ese museo colonial, construido a la europea, en un país donde se multiplicaban los “bárbaros”, los “esclavizados” y los “mestizos” y cuyas memorias estaban grabadas en sus prácticas sociales y en sus cuerpos?

Es evidente que el Museo Real no se destinaba al “fulano”, al “negro esclavizado” o al “indio bravío”, pero sí a la cualificación de la nueva sede de la corona portuguesa con relación a las otras naciones europeas, a los intereses de la aristocracia local, de los hombres ricos y libres, de las familias adineradas, del clero católico, de los científicos, de los artistas renombrados y de los viajeros extranjeros. Para esos hombres el museo funcionaba como instrumento moderno de ilustración, de actualización científica y también como dispositivo de poder disciplinar, indicando lo que se puede saber, lo que se puede recordar y olvidar, lo que se puede y cómo se puede decir y hacer. En otras palabras: la imaginación de museos en Brasil se plantó inicialmente como algo distante y aislado de los intereses e incluso de las visiones de las capas populares; eso tuvo consecuencias que se desarrollaron en el siglo xx. Tal distanciamiento no impidió, entre tanto, que los sectores socialmente excluidos y marginalizados encontraran en otras prácticas sociales, como fiestas, ritos, danzas, músicas, producción de artefactos variados y en sus propios cuerpos, otros soportes de memoria, otros valores patrimoniales.

Como afirmaba Hugues de Varine en la entrevista citada:

La descolonización que se registró más tarde fue política, pero no cultural: se puede decir, por consiguiente, que el mundo de los museos, en cuanto institución y en cuanto método de conservación y de comunicación del patrimonio cultural de la humanidad, es un fenómeno europeo que se difundió porque Europa produjo la cultura dominante y los museos son una de las instituciones derivadas de esa cultura.

Avanzando un poco más, el entrevistado criticaba la comercialización y la monetarización de la cultura [...] y refiriéndose a Paulo Freire como “uno de los mejores pedagogos del mundo actual”, sustentaba que “es imprescindible conocer su teoría de la educación como práctica de la libertad”, parti-

cularmente en lo que atañe a la “transformación del hombre-objeto de la sociedad de consumo [...] en hombre-sujeto”.

Es importante recordar que en 1979 los textos y libros de Paulo Freire no hacían parte de las lecturas recomendadas en el Curso de Museología del Museo Histórico Nacional, transferido en ese mismo año a la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (UNIRIO). Sin embargo, los textos, entrevistas, videos y libros de Paulo Freire son indispensables, aún hoy en día, para el proceso de descolonización del pensamiento, del sentimiento y de las prácticas en los museos y museológicas.

El registro de experiencias pioneras

En Brasil, las experiencias pioneras realizadas en el Museo de Imágenes del Inconsciente, en el Museo del Indio y en el Museo de Arte Negra, todas desarrolladas en la década de los cincuenta, deben ser tomadas en cuenta al pensar el ejercicio de una nueva imaginación de museos. En el primer caso, se destaca el trabajo de Nise da Silveira, la psiquiatra rebelde, dedicada a los enfermos mentales, a los locos, a los esquizofrénicos; el segundo caso es el de Darcy Ribeiro, antropólogo, educador y político dedicado a los pueblos indígenas y a las clases populares, y el tercero es el de Abdias do Nascimento, intelectual, artista y militante del movimiento negro. Esos ejemplos resultan de investigaciones recientes y sirven para indicar que es indispensable mapear, cartografiar y dar a conocer las experiencias pioneras en toda América Latina.

Vale aclarar que el libro *Los museos en el mundo*, además de la entrevista que estamos analizando, discutió temas como “Museo y sociedad”, “Nuevas experiencias”, “Dimensión pedagógica del museo”, “La proyección social del museo”, “Tentativas de ruptura formal”, “Las relaciones público-museo”, “Análisis de un modelo de gestión: el Museo Antropológico de México” y “Alcance de las innovaciones”. En el ámbito de la discusión sobre las “Tentativas de la ruptura

formal", el libro incluyó un breve relato sobre el Museo de Anacostia, perteneciente a Smithsonian, situado a los alrededores de Washington y que desarrolló en una comunidad de negros una experiencia memorable, especialmente con relación a la famosa exposición "The Rat" (1969-1970). Este museo y sus experiencias pioneras durante la gestión de John Kinrad se transformaron en referencia fundamental para la Nueva Museología. El impacto de esa publicación fue extraordinario.

En Portugal, España, Francia, México, Canadá, Nigeria, Argentina, Brasil, Chile, Colombia, Cuba, Ecuador, Perú, y por poco en todo el mundo, las experiencias de otra museología se estaban afirmando y diseminando y el libro en cuestión era un buen documento de referencia, sobre todo por su carácter popular.

La museología social en movimiento

En 1992, se llevó a cabo en la ciudad de Río de Janeiro el I Encuentro Internacional de Ecomuseos. Ese encuentro, ocurrido 20 años después de la Mesa Redonda de Santiago de Chile, contribuyó a la aproximación de militantes de la nueva museología de varias partes del mundo. La banalización de la expresión "nueva museología" y la captura de su uso por sectores conservadores fueron decisivas para la afirmación de otras tendencias y designaciones museológicas, entre las cuales se incluye la museología social.

La expresión museología social se consolidó en Brasil, en contestación a las críticas y posturas académicas que reaccionan a sus avances. En diferentes espacios y contextos donde el asunto inevitablemente emerge, es posible oír a algunos profesores, investigadores y hasta estudiantes (de diferentes generaciones) que combaten la museología social sentenciando que "la museología social no existe, pues toda museología es social". Se trata, como parece evidente, de un argumento frágil y pseudocientífico que produce un rechazo

terminológico con base en la hipotética autoridad del hablante. Aun cuando se presente como exento de ideología, se trata de un discurso ideológicamente comprometido con la reproducción del propio sistema de dominación del campo. Decir que toda museología es social es una tentativa de banalizar el sentido del adjetivo social; de retirar de los museos y de la museología su dimensión histórica y, por tanto, política.

Lo que da sentido a la museología social no es el hecho de que exista en sociedad, aunque sí existen los compromisos sociales que asume y con los cuales se vincula. Toda museología y todo museo existen en una sociedad o en una determinada sociedad, pero cuando hablamos de museo social y museología social, nos estamos refiriendo a compromisos éticos, especialmente en lo que se dice respecto a sus dimensiones científicas, políticas y poéticas; estamos afirmando, radicalmente, la diferencia entre una museología de anclaje conservador, neoliberal, capitalista y una museología de perspectiva libertaria; estamos reconociendo que durante mucho tiempo, por lo menos desde la primera mitad del siglo xix hasta la primera mitad del siglo xx, predominó en el mundo occidental una práctica de memoria, historia, patrimonio y museo enteramente comprometida con la defensa de los valores de las aristocracias, de las oligarquías, de las clases y religiones dominantes y dominadoras.

La museología social, en la perspectiva aquí presentada, está comprometida con la reducción de las injusticias y desigualdades sociales; con el combate a los prejuicios; con la mejoría de la calidad de vida colectiva; con el fortalecimiento de la dignidad y de la cohesión social; con la utilización del poder de la memoria, del patrimonio y del museo a favor de las comunidades populares, de los pueblos indígenas y quilombolas, de los movimientos sociales, incluyendo allí al movimiento LGBTTT y otros. Sería posible decir que toda museología es social si toda museología, sin distinción, estuviese comprometida desde el punto de vista teórico y práctico con las cuestiones aquí presentadas; pero eso no pasa, no es verdad y sobre ese punto no debemos y no podemos ser ingenuos.

La afirmación de la museología social no implica, evidentemente, la negación de otras museologías; pero sí la comprensión de que existen tendencias museológicas que se alinean al espectáculo y a la tentativa de homogeneizar y estandarizar museos y procedimientos técnicos y que también existen otros caminos, otras formas de pensar y practicar la museología.

La museología social, que también podría ser llamada como museología crítica, en la forma como aquí la estamos considerando, encarna la tarea de “escudriñar” la museología “a contrapelo” (Benjamin, 1985, p. 225) e implica la afirmación de la potencia de la vida contra la exaltación de la muerte, de la esclavitud, de la barbarie y de la tiranía; implica el estímulo a la insubordinación contra la práctica pedagógica que deseando obediencia absoluta ordena: “perinde ac cadaver” –compórtese “como un cadáver”.

La museología social, que también puede ser llamada sociomuseología, se asume como una museología del afecto, que no tiene miedo de afectar y ser afectada; se asume como una museología “con” y no “para” la sociedad, una museología “in-pura”, “in-disciplinada”, con potencia poética y política, reconociendo que los museos tienen presencia en la poética de muchos autores y que él mismo (el museo) es espacio de experiencia y de experimentación poética; reconociendo también que los museos tienen presencia en las políticas públicas y que él mismo (el museo) es un espacio de experiencia y de experimentación política.

Abriendo diálogos, huyendo de los decálogos, asumiendo y proponiendo desafíos, teniendo en cuenta una nueva imaginación de los museos.

Sugerencias:

1. Pensar los museos como territorios poéticos y políticos del “con” y no del “es”.

2. Comprender que todo deseo de definir lo que es un museo muere en el límite de la propia definición. Como indica Oscar Wilde: "Definir no es limitar".
3. Comprender que los museos pueden ser esto y aquello y pueden ser otra cosa y también pueden ser metamorfosis ambulantes, y también todo lo contrario de lo que fue dicho antes.
4. Tener en cuenta que los museos son buenos para pensar, pero también son buenos para sentir, intuir, sensibilizar y actuar.
5. Pensar los museos como espacios de relación y no de acumulación.
6. Pensar que los museos pueden ser prácticas sociales transitorias, sin ningún deseo de eternidad.
7. Imaginar que los museos pueden ser conectores de espacio y tiempo y también conectores de personas y grupos sociales distintos.
8. Pensar los museos como dispositivos y heterotopías y ejercitar la programación del dispositivo que captura el deseo humano de más vida.
9. Re-imaginar, reinventar, "ver más allá" los museos.

Por este camino, en diálogo con Gilles Deleuze y Félix Guattari, es posible admitir la hipótesis de que los museos son microcosmos sociales, sistemas vivos que pueden ser arborescentes (museos árboles) o rizomáticos (museos rizomas). Los primeros son lentos, pesados, jerárquicos, verticales, organizados en torno de un eje, dependientes de recursos públicos para su manutención cotidiana, pero, aun así, es necesario recordar que un museo árbol puede hacer rizoma con el mundo. Los museos rizomas son ágiles, veloces, horizontales, capaces de utilizar múltiples fuentes de recursos (a pesar de que cotidianamente estén en dificultades económicas), capaces de articularse creativamente con los museos árboles y de desear la arborización.

Mirando por otro ángulo: sean los museos árboles o rizomas, de modo sensible es posible decir: ellos existen en la sociedad, son construcciones sociales, son constructores de posibilidades sociales y son sistemas vivos y en movimiento. Todo esto afirma y confirma: los museos resultan de proyectos políticos y poéticos que inspiran otros proyectos poéticos y políticos. El campo de la museología continúa en tensión y no está subordinado a un grupo y mucho menos a una universidad o a un museo o a un conjunto de museos; las prácticas de museos independientes, innovadoras, insu- misas, insubordinadas, indisciplinadas, son fundamentales para la manutención de la vitalidad de la Museología y, especialmente, de la denominada Museología Social, que también puede ser llamada Museología Crítica.

La práctica de una museología ‘con’ y el abandono de una museología ‘para’

Seis ejemplos de museos rizomáticos o museos sociales que funcionan como conectores de espacio y tiempo y que pueden ser inspiradores desde el punto de vista poético y político, teórico y práctico:

1. Museo da Maré, lanzado en mayo de 2006;
2. Museo Vivo de São Bento, lanzado en abril de 2007;
3. Museo de Favela, lanzado en febrero de 2008;
4. Museo do Horto, lanzado en noviembre de 2010;
5. Ecomuseo Nega Vilma, lanzado en enero de 2011;
6. Museo das Remoções, lanzado en mayo de 2016.

Breve descripción de seis museos que hacen rizoma con el mundo:

1. Museo da Maré

Lanzado en mayo de 2006, en el marco del Programa Puntos de Cultura, es el primer museo creado en una fa-

vela en la ciudad de Río de Janeiro y administrado por los propios residentes y exresidentes de la favela.

El conjunto de favelas da Maré se sitúa en la Zona Norte de la Ciudad de Río de Janeiro. Allí viven más de 130 mil personas, ocupando una extensión de 800 mil metros cuadrados, distribuidos en 16 favelas o comunidades que guardan entre sí semejanzas y diferencias, pluralidades y singularidades históricas, geográficas, culturales, arquitectónicas, musicales y más. Su proyecto es innovador desde el punto de vista histórico, antropológico, educacional, museológico y museográfico y ha servido de inspiración para otras iniciativas de memoria y museología social en el país.

En el Museo da Maré hay una fuerte articulación entre diferentes generaciones. Muchos jóvenes participan del cotidiano del museo que está dividido en 12 tiempos no cronológicos, pero sí temáticos. El surgimiento del Museo da Maré hace diez años sacudió el campo museológico brasileño, se reflejó en el plano internacional y provocó en el medio académico incomodidad, polémica y muchos debates.

2. Museo Vivo de São Bento

Lanzado en 2007, en el municipio de Duque de Caixas, en la depresión fluminense del Estado de Río de Janeiro, el Museo Vivo de São Bento es una experiencia innovadora. Se trata de un museo de recorridos, también conocido como un museo de territorio y ecomuseo, cuyo proyecto resultó del acúmulo de reflexiones y experiencias desarrolladas por un colectivo de profesores en una fuerte actuación en la red estadual y municipal de enseñanza y en la militancia del Sindicato Estadual de Profesionales de la Educación (SEPE).

El museo fue institucionalizado en el ámbito de la Secretaría Municipal de Educación de Duque de Caixas, por intermedio de la Ley Municipal 224, del 3 de noviembre de 2008. En esa ocasión fue reconocido como “un complejo museológico”, cuyo recorrido contaba con diez referencias,

reconocidas por la misma ley como lugares de memoria y edificaciones patrimoniales.

La presencia del propio museo en la comunidad donde se encuentra, le atribuyó la función de mediador de conflictos locales. Además, el museo desarrolla proyectos de investigación, comunicación y preservación del patrimonio material e inmaterial. Entre esos proyectos se incluyó el Programa Jóvenes Agentes del Patrimonio, creado en 2009 y coordinado por profesoras vinculadas al museo.

3. *Museo de Favela (MUF)*

Fundado en 2008 por residentes de las favelas Pavão, Pavãozinho y Cantagalo, el MUF es una organización no gubernamental, de carácter comunitario, concebido como un museo del territorio, anclado en la memoria social y en el patrimonio natural y cultural tangible e intangible.

Los 20 mil residentes de la comunidad, incluyendo sus modos de vida, sus narrativas, sus creaciones artísticas, sus saberes y haceres, así como el territorio de 12 hectáreas, localizado en las laderas del macizo do Cantagalo, entre los barrios de Ipanema, Copacabana y Lagoa, en la zona sur de la ciudad de Río de Janeiro, constituyen el *locus* privilegiado del museo.

El MUF es singular y trabaja como un patrimonio natural que contiene pedazos de la selva del Atlántico y una cuenca visual con panoramas exuberantes; además de esto, el MUF ha actuado en la perspectiva de un museo emprendedor en una relación muy cercana con el turismo. Los proyectos Despertar de Almas y Sueños, Recorrido de las Casas Tela, Eco-caminata, Mujeres Guerreras, Viejos Ilustres, Afrobetizar, Brinquedoteca y Revista LGBT de Memoria y Museología Social merecen una especial atención.

4. *Museo do Horto (Museo de la Huerta)*

Iniciativa desarrollada por residentes, colaboradores y amigos, el Museo de la Huerta, lanzado en noviembre de

2010, presenta la historia de la comunidad de la Huerta Florestal y sus habitantes tradicionales. El museo tiene un papel estratégico y político bien definido: su misión es investigar la historia y preservar el patrimonio material e inmaterial de la Huerta, así como contribuir por medio de exposiciones, encuentros, caminatas, reuniones y preservación de documentos históricos para la comprensión de que los residentes de la Huerta tienen derecho a la vivienda en aquel espacio, no son invasores. Los documentos indican que muchos de ellos nacieron allí hace más de 80 años y sus ancestros ya estaban hacía mucho tiempo.

La comunidad de la Huerta, constituida por al menos 521 familias, formadas por trabajadores y trabajadoras de origen popular, está localizada en la parte posterior del Jardín Botánico, en uno de los barrios más caros de la Zona Sur de la ciudad de Río de Janeiro.

Hoy en día hay una gran amenaza, que, más que una amenaza, es una “acción directa” de sectores del poder público inspirada en la defensa del gran capital, en la especulación inmobiliaria, en el interés corporativo de los grandes medios de comunicación, utilizando como fachada argumentos seudocientíficos y seudoecológicos, que buscan expulsar a los residentes cuyas historias de vida entera están vinculadas a la Huerta Florestal, a su memoria y preservación.

Los residentes de la Huerta se apropian cada vez más del museo como una herramienta que tiene potencia de vida y que puede ser utilizada a favor de la lucha por la defensa de sus derechos.

5. Ecomuseo Nega Vilma

Lanzado en enero de 2001, está ubicado en el alto de la comunidad Santa Marta, en el terreno donde existió la casa de Nega Vilma, que nació en 1943 y falleció en 2006. Hija de doña Geralda, Nega Vilma fue una figura importante en la comunidad de Santa Marta por su liderazgo, por su actuación como amamantadora (nana) y por ayudar a per-

sonas de la montaña y la planicie con prácticas de medicina popular, incluyendo baños de hierbas.

El Ecomuseo Nega Vilma se entiende como un proyecto dirigido a la realización de actividades ecológicas y actividades artístico-culturales, tales como talleres de música, artes visuales, teatro, fotografía, exposiciones, conferencias y cursos.

Por ahora, el Ecomuseo Nega Vilma atraviesa una fase de reflujo y su futuro es incierto. Este es el punto importante para pensar los museos sociales y comunitarios; esos museos no desean la eternidad, ellos asumen que pueden ser efímeros. Yo diría que ellos son potencia y acontecimiento, entonces la idea de fracaso no tiene resonancia en esas experiencias y en esos museos.

Con respecto a esto, es importante considerar las reflexiones de Hugues de Varine, tratadas en la entrevista publicada en 2014 en los *Cuadernos del CEOM*, volumen 27, número 41, donde sustenta que “lo que se llamaba fracaso de un museo comunitario (sea denominado como ecomuseo o no) debería llevar otros nombres”, una vez que “el proceso vivo de construcción de un museo comunitario” puede desembocar en por lo menos tres diferentes posibilidades:

1. El museo desaparece después de haber completado su función de movilización y de dinamización de la comunidad. Puede ser sustituido por otra cosa: una acción política, patrimonial, educativa, etc., llevada por otros medios;
2. El museo se institucionaliza tornándose un museo clásico, naciente de la comunidad desde su origen, pero ahora es establecimiento de difusión y de acción cultural, a partir de una colección y de las actividades comunes de los museos;
3. El museo se transforma en otro proceso, igualmente de naturaleza museológica, pero muy diferente porque se adapta a una nueva generación, a una comunidad diferente de aquella

que había creado el primer museo 10 o 20 años antes. Es un nuevo avatar, en el sentido hindú del término.

Aún es posible considerar otras dos hipótesis: la del museo que entra en una especie de sueño, de estado de hibernación y que pasa a tener una actuación estacional, y la del museo que, habiendo desaparecido, continúa habitando el imaginario y la memoria social.

6. *Museo de las Remociones (Expulsiones)*

Iniciativa desarrollada por los residentes, colaboradores y amigos de la Vila Autódromo, el Museo de las Remociones fue lanzado el día 18 de mayo de 2016, cuando se conmemoraba el día internacional de museos, con el tema “Museos y Paisajes Culturales”, sugerido por el Consejo Internacional de Museos (ICOM).

Situado en Barra da Tijuca, en el municipio de Río de Janeiro, la Vila Autódromo era constituida por al menos 600 familias y estaba ubicada (irónicamente) a las márgenes de la avenida Salvador Allende y de la laguna de Jacarepaguá. El proceso de remoción de las familias de la Vila Autódromo fue perverso y muy violento. En nombre del gran capital y de un megaevento de carácter mundial (es decir, las Olimpiadas), la alcaldía de la ciudad de Río de Janeiro, atendiendo a los intereses de los poderosos contratistas, decidió expulsar a las familias que vivían en la Vila Autódromo hacía más de 50 años y que estaban con una situación agraria reglamentada.

El proceso de expulsión fue tenso e implicó lucha, sangre y disputa. Por lo menos 580 familias fueron expulsadas, aunque tal vez la alcaldía no contó con la resistencia de 20 familias que insistieron en decir “No todos tenemos un precio”. Estas veinte familias con el apoyo de colaboradores y amigos (r) existieron, inventaron nuevas posibilidades de estar en el mundo y vencieron los Juegos Olímpicos. Fue en este escenario que, entre enero y febrero de 2016, se

organizó un grupo de quehaceres proponiendo la creación del Museo de las Remociones, a partir de los escombros de las casas destruidas, de los registros documentales y de las memorias de la Vila Autódromo.

El Museo de las Remociones, creado por una comunidad popular que enfrentó el poder destructor del poder público y descubrió en la lucha su propio poder, llamó para sí mismo la tarea y la responsabilidad de contar la historia de las remociones a partir de la perspectiva de los afectados por las políticas de remociones. El lema del museo: “Memoria no se remueve”, pasó a ser clave de todas las acciones, proyectos y lineamientos. Es claro que esta afirmación implica un deseo, un desafío, una señal y una disposición para la lucha.

El lanzamiento del museo, ocurrido el 18 de mayo de 2016, contó con la construcción de siete esculturas realizadas por estudiantes de arquitectura de la Universidad Anhanguera, a partir de los escombros de las casas destruidas. El Museo de las Remociones presentó una potente crítica con relación al tema, aparentemente pacificado, “Museos y Paisajes Culturales” e indicó que los principales destructores del paisaje cultural son el poder público en articulación con el gran capital, las grandes corporaciones y los grandes inversionistas. Durante las Olimpiadas, el museo tuvo un papel muy fuerte y expresivo atrayendo especialmente al público internacional. A lo largo de todo el año 2016, el Museo de las Remociones realizó y participó en acciones en la Vila Autódromo y en varios lugares de la ciudad de Río de Janeiro.

Caminos para la reinvención y la “visión más allá” de los museos

Seleccioné para el presente texto seis experiencias de museos innovadoras, cinco localizadas en la ciudad de Río de Janeiro y una en el municipio de Duque de Caixas, en

el estado de Río de Janeiro. Mi sugerencia es que estas experiencias no sean tomadas como modelos, sino como inspiraciones, demandas y problemas de museos que merecen atención. La selección de estas experiencias tiene un componente subjetivo que no es despreciable. Es importante que el lector comprenda que tengo una relación de afecto político y de afecto poético con todas ellas; en este sentido, mi narrativa está contaminada de afectos. Muchas otras iniciativas de museos sociales y populares con los cuales también tengo relaciones de afecto podrían ser incluidas, pero en este caso los límites previstos para el texto serían rotos. Además de las seis experiencias de museos, sería posible citar, por ejemplo, el Museo de la Rocinha Sankofa Memoria e História (en proceso desde 2007, en la favela de la Rocinha), el Ecomuseo Amigos del Río Joana (lanzado en 2013, en la favela del Andaraí), el Museo Casa Bumba Meu Boi - Raíces del Gericinó (creado en 2013), el Museo de Artes y Ciencias (creado en 2013) y el Museo de Artes Lúdicas (creado en 2014); los tres últimos ejemplos están ubicados en el barrio popular de Bagú, en la Zona Norte de la ciudad de Río de Janeiro.

Los ejemplos presentados no piden permiso para ser museos; ellos se asumen y se afirman como museos. Esos museos desenvuelven un conjunto de prácticas en primera persona (del plural y del singular) y nos auxilian en la identificación de la importancia de una museología comprensiva y libertaria. Esos museos nos ayudan a percibir los límites de la museología normativa que da más valor a las reglas y normas que a la propia dinámica de la vida. Esos museos son una indicación clara de que la Museología Social está en movimiento y continúa celebrando la potencia de creación, la potencia de resistencia y la potencia de la vida.

Estamos frente a museos que producen nuevos agenciamientos, nuevas líneas de acción que hacen rizoma con el mundo. Son museos que, con memoria y creatividad, producen transformaciones sociales y hacen historia; museos

que ejercitan nuevas imaginaciones políticas, poéticas y de museos y colaboran en la innovación y la invención de conceptos y prácticas.

Síntesis provisoria

El filósofo Claudio Ulpiano en su clase “La potencia no orgánica de la vida”, dictada el día 1.º de febrero de 1995, sustenta que “la filosofía, el arte y la ciencia o el pensamiento son fuerzas que prestan servicios prácticos a la vida –¡nada más!–”. Dialogando con el filósofo, quiero sustentar que “la museología que no sirve para la vida, no sirve para nada”. Este puede ser considerado un principio de la museología social: la vida y la defensa de la vida vienen antes de todo. La museología tendrá que servir no solo a la preservación de las cosas, objetos o artefactos; también a la valoración de la vida en sociedad, no a la vida orgánica y biológica apenas, sino a la vida como relación, como vivencia y convivencia, como potencia orgánica de la vida, como potencia de creación y de resistencia.

Los cambios conceptuales y teóricos generados en el campo de los museos afectan y producen transformaciones relevantes en la museología que, en la comprensión de lo sustentado, está lejos de ser ciencia castiza y descomprometida con la vida, y bastante cercana de un saber-hacer “in-mundo”, contaminado de vida afectiva y social. Esta perspectiva pone en jaque la orientación museológica que se considera exenta de ideología y cree en la posibilidad de una museología pura, higiénica, esterilizada.

Finalmente, cabe considerar que la museología social se ancla en el deseo de prestar servicios prácticos a la vida, y por eso está interesada en inventar y reinventar, imaginar y re-imaginar, ver y ver más allá los museos comprendiéndolos y practicándolos como actos que afectan y potencializan a la vida.