

MUSEOS, MEMORIAS Y MOVIMIENTOS SOCIALES

Mario Chagas¹

I

De la modernidad al mundo contemporáneo los museos son reconocidos por su poder de producir metamorfosis de significados y funciones, por su aptitud para la adaptación a los condicionamientos históricos, sociales y su vocación para la mediación cultural. Ellos resultan de gestos criadores que unen lo simbólico con lo material, que unen lo sensible con lo ininteligible. Por eso mismo les cabe bien la metáfora del puente lanzada entre tiempos, espacios, individuos, grupos sociales y culturas diferentes; puente que se construye con imágenes y que tiene en el imaginario un lugar destacado.

Durante largo tiempo los museos sirvieron apenas para preservar los registros de memoria y la visión de mundo de las clases más aristocráticas; de igual modo funcionaron como dispositivos ideológicos del estado y también para disciplinar y controlar el pasado, el presente y el futuro de las sociedades en movimiento. En la actualidad, al lado de esas prácticas clásicas un fenómeno nuevo ya se puede observar. El museo está pasando por un proceso de democratización, de resignificación y de apropiación cultural. Ya no se trata apenas de democratizar el acceso a los museos instituidos, sino que democratizar el propio museo comprendido como tecnología, como herramienta de trabajo, como dispositivo estratégico para una relación nueva, creativa y participativa con el pasado, el presente y el futuro. Se trata de una denotada lucha para democratizar la democracia²; se trata de comprender el museo como un lápiz³, como una simple herramienta que exige ciertas habilidades para ser utilizada.

La metáfora del lápiz sugiere la necesidad del aprendizaje de la técnica de manipularlo, aliada a un proceso de aprender a leer y a escribir. Aunque el individuo sea alfabetizado, que sepa leer y escribir el mundo, no se tiene ninguna garantía sobre la orientación ideológica de las historias y narrativas que podrá escribir y leer. En otras palabras: los museos son herramientas que para ser utilizadas exigen habilidades y técnicas

¹ Poeta, museólogo, maestro en Memoria Social (Unirio) y doctor en Ciencias Sociales (Uerj), profesor adjunto de la Unirio y coordinador técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales de Iphan.

² Vea SANTOS, Boaventura de Souza (org.). Democratizar la democracia: los caminos de la democracia participativa. Rio de Janeiro: Civilización Brasileña, 2002.

³ Comprendiendo que los museos tanto sirven para encender como para apagar memorias, la profesora Regina Abreu sugirió que ellos también sean considerados como gomas. Reuniendo esas dos imágenes podemos pensar en los museos como lápiz que llevan en sí una goma.

especiales, con ellos también podemos construir narrativas variadas, múltiples y polifónicas. El aprendizaje de habilidades y técnicas museales implica un cierto dominio, una cierta capacidad de navegación en el universo visual. Esta capacidad puede ser denominada de *literacia visual o museal*⁴. Síntesis provisoria: no basta luchar para que los movimientos sociales tengan acceso a los museos. Eso es bueno, pero todavía es poco. El desafío es democratizar la herramienta museo y colocarla al servicio de los movimientos sociales; colocarla a favor, por ejemplo, de la construcción de otro mundo, de otra globalización, con más justicia, humanidad, solidaridad y dignidad social. Como dice Pierre Mayrand: “Hoy, el rodillo compresor de la globalización obliga una vez más al museólogo a juntar su energía al llamado de las poblaciones y organizaciones dedicadas a la transformación del cuadro museal en un Foro – Ahora – Ciudadano, y lo obliga también a situarse en el campo del *altermundismo* con una posición didáctica, dialéctica, capaz, por las energías vitales que genera, de hacer progresar el diálogo entre los pueblos”⁵.

Es en ese sentido que el museo puede transformarse - y eso ya está sucediendo - en una práctica cultural de gran interés para los movimientos sociales, una vez que los registros de memoria de esos movimientos pueden contribuir a la lucha en que están empeñados. Como aclara Maria da Glória Gohn:

“En la realidad histórica, los movimientos [sociales] siempre existieron y creemos que siempre existirán. Esto porque ellos representan fuerzas sociales organizadas que aglutinan a las personas no como fuerza-tarea, de orden numérica, sino como campo de actividades y de experiencia social, y esas actividades son fuentes generadoras de creatividad e innovaciones socioculturales. La experiencia que son portadores no proviene de fuerzas congeladas del pasado – aunque esto tenga importancia crucial al crear una memoria que al ser rescatada, da sentido a las luchas del presente. La experiencia se recrea cotidianamente, en la adversidad de situaciones que enfrentan”. (2003, p.14)

⁴ Capacidad del individuo de leer y escribir el mundo por medio de las imágenes y de las cosas, de sus valores, significados y funciones. Acerca del concepto de *literacia visual* ver el texto “Museos son buenos para pensar: el patrimonio en escena en la India”, de Arjun Appadurai y Carol Breckenridge (2007).

⁵ “Manifiesto L’ *Altermuseologie*”, lanzado por Pierre Mayrand, en Setúbal (Portugal), el 27 de octubre del 2007. En ese manifiesto, el autor propone una “*altermuseología*”, “un gesto de cooperación, de resistencia, de liberación y solidaridad con el Foro Social Mundial”.

Accionados por los movimientos sociales como mediadores entre tiempos distintos, grupos sociales distintos y experiencias distintas, los museos se presentan como prácticas comprometidas con la vida, con el presente, con lo cotidiano, con la transformación social y son ellos mismos entes y antros en movimiento (museos biófilos).

No obstante, delante de un ente devorador como el museo, tantas veces llamado de dinosaurio o esfinge, no se puede tener ingenuidad. Es prudente mantener por cerca la lámina de la crítica y de la desconfianza. Este es herramienta y artefacto, puede servir para la generosidad y para la libertad, pero también puede servir para tiranizar la vida, la historia, la cultura; para aprisionar el pasado, aprisionar los seres y las cosas en el pasado y en la muerte (museos necrófilos). Para entrar en el reino narrativo de los museos es necesario confiar desconfiando.

La configuración del museo moderno remonta al siglo XVIII, está asociada al advenimiento de los estados nacionales, y tiene en el Museo Británico y en el Museo de Louvre dos ejemplos clásicos. Desde el siglo XVIII hasta la actualidad ellos constituyen campos privilegiados tanto para el ejercicio de una imaginación creadora que toma en cuenta el poder de las imágenes, como para la dramaturgia del pasado artístico, filosófico, religioso, científico - en una palabra: cultural. Es en el marco de la modernidad que el museo se encuadra como escenario, tecnología y nave del tiempo y de la memoria. Como escenario, el es espacio de teatralización y narración de dramas, romances, comedias y tragedias colectivas e individuales; como tecnología se constituye en dispositivo y herramienta de intervención social; como nave promueve desplazamientos imaginarios y memorables en el río de la memoria y del tiempo. Todo eso implica la producción de nuevos sentidos y conocimientos, a partir de sentidos, sentimientos y conocimientos anteriores. Es por poder ser escenario, tecnología y nave que los museos pueden ser comprendidos como lápiz (y goma), con los cuales es posible producir una escritura capaz de narrar historias híbridas, historias con múltiples entradas, enredos y salidas.

II

Aunque el ejercicio de la imaginación museal en Brasil haya tenido en el siglo XIX algunos buenos ejemplos, fue, sobretodo, en el siglo XX que esa imaginación se desarrolló de manera notable.

El investigador Guy de Hollanda, en su libro *Recursos Educativos de los Museos Brasileños*, publicado en 1958, identificó 145 museos en Brasil. Para analizar ese repertorio de museos produce un cuadro que organiza esos 145 museos de acuerdo con el siglo y las décadas en que fueron creados. Algunos museos aparecen en el libro de Guy de Hollanda sin indicación de fecha de creación, busqué con los datos hoy disponibles complementar esas informaciones. El resultado está indicado en el recuadro a continuación:

REPERTORIO DE LOS MUSEOS BRASILEÑOS (según Guy de Hollanda, 1958)	
Siglo/década	Cantidad de museos creados
Siglo XIX	
1811 a 1820	1
1841 a 1850	1
1861 a 1870	2
1871 a 1880	1
1881 a 1890	1
1891 a 1900	2
Obs. Dos museos del grupo de los museos sin indicación de fecha de creación podrían haber sido creados en el siglo XIX	2
Subtotal (incluyendo a los citados en la observación)	10
Siglo XX	
1901 a 1910	8
1911 a 1920	4
1921 a 1930	7
1931 a 1940	25
1941 a 1950	29
1951 a 1958	31

Museos en organización en 1958	9
Museos sin indicación de fecha de creación	22
Subtotal	135
Total (siglo XIX y siglo XX hasta 1958)	145

Se trata de un retrato parcial, pero bastante expresivo, de los museos existentes en Brasil al final de la década de los cincuenta. Aún considerando la hipótesis de que algunos museos nacidos en el siglo XIX murieron todavía jóvenes - como el caso de los museos militares del Ejército y de la Armada que, después de muertos, fueron resucitados durante el régimen militar y que por eso no aparecen en el repertorio de Guy de Hollanda - el cuadro general continua válido, una vez que presenta la herencia museal recibida.

El análisis del cuadro indica que la multiplicación de los museos brasileños en el siglo XIX (que representan el 6,89% del total de 145) no fue tan acelerada como se imagina. Las tres primeras décadas del siglo XX suman en conjunto 19 museos (13,10% del total de 145), lo que constituye una aceleración bastante superior a la del siglo anterior. Aún así, nada se compara a la explosión de las tres últimas décadas de que trata el referido repertorio, que presentan en el conjunto 94 museos (64,82% del total de 145), incluyendo aquellos que en 1958 estaban en etapa de organización. Destáquese aún cuando en el siglo XIX los 10 museos inscritos estaban esparcidos por 7 ciudades y 7 unidades federativas (incluyendo el Distrito Federal), los 135 museos creados en el siglo XX se distribuyen por 71 ciudades y 21 unidades federativas (incluyendo el Distrito Federal y el Territorio de Amapá).

No hay dudas que a partir del inicio de los años treinta, se produce en Brasil una gran transformación en el campo de los museos, reflejo directo de transformaciones políticas, sociales y económicas. En los años treinta el Estado se moderniza, se fortalece y establece un nuevo orden. Fortalecido y reordenado pasa a interferir directamente en la vida social, en las relaciones de trabajo y en los campos de la educación, de la salud y de la cultura. Diversos sectores de la sociedad pasan a contribuir para la re-imaginación del Brasil. Hay un deseo amplio de construcción simbólica de la nación, en la cual se insertan la re-imaginación del pasado, de sus símbolos, sus alegorías, sus héroes y sus mitos. El nuevo orden exige un nuevo imaginario y será necesario una vez más repoblar el pasado.

Eso explica, por lo menos en parte, la expresiva multiplicación de museos a partir del inicio de los años treinta. En ese momento, el dispositivo de la *imaginación museal* será accionado como herramienta renovada y de gran utilidad política y social. Su uso, aún así, no tendrá un único sentido y no atenderá a un único interés. Reducir los museos y las prácticas de preservación de fragmentos del pasado a meros aparatos ideológicos del Estado es desistir de comprender sus complejidades, sus dinámicas internas y sus complejos campos de posibilidades, tanto de coerción, como de emancipación.

La notable proliferación de museos iniciada en los años treinta se prolonga y se amplía en los años cuarenta y cincuenta, atraviesa la Segunda Guerra Mundial y la denominada Era Vargas y alcanza con vigor los llamados años dorados. En la actualidad, existen en Brasil, según datos recientes del Catastro Nacional de Museos, 2470 museos⁶. Queda claro, por lo tanto, que se trata de un universo en expansión y que el siglo XX, más que el XIX, puede en Brasil ser llamado de el siglo de los museos. Es importante registrar también que esa proliferación no se traduce solo en términos de cantidad, ella implica una nueva forma de comprensión de los museos y un mayor esfuerzo para la profesionalización del rubro. Hay claramente una valorización de la dimensión educacional de los museos, aliada a la ampliación del museo diversidad y al desarrollo de experiencias regionales y locales para más allá del antiguo Distrito Federal.

III

La cirugía conceptual operada por el museo moderno fue tan radical que, después de su realización, todo pasaría a poder ser visto a partir del propio marco del museo. Palacios y palafitos, casas-grandes y aldeas, castillos y bungaloes, fábricas y escuelas, escuelas de samba y cementerios, bosques y puertos, plaza de candomblé y centros espiritistas, casas masónicas e iglesias católicas, personas, animales, plantas y piedras, trenes, aviones y automóviles, pedazos de la luna y fragmentos del alma, paisajes urbanos y rurales, campo y ciudad, todo, en fin, pasó a poder ser comprendido como parte de una museología aplicada o de una museografía especial.

Donald Preziosi, en texto publicado en el catálogo de la XXIV Bienal de São Paulo, identifica el poder caníbal del museo y busca estrategias para "evitar ser comido". Aún así,

⁶ Consulta realizada en el día 7 de noviembre del 2007.

según Preziosi (1998, p.50): "No se puede escapar a los museos, puesto que el propio mundo de nuestra modernidad es, en los aspectos más profundos, un supremo 'artefacto' museológico".

Más adelante, el citado autor argumenta: "Evitar ser comido por un museo es reconocidamente un problema universal, debido a que vivimos en un mundo en que virtualmente cualquier cosa puede ser exhibida o expuesta en un museo y que virtualmente cualquier cosa puede servir o ser clasificada como museo". (Preziosi, 1998, p.50).

Aunque yo concuerdo con el diagnóstico de Preziosi, no concuerdo con su curso y menos aún con su sugerencia de se evitar la antropofagia museal. En la perspectiva de los Timbiras, por ejemplo, para no ser comido basta con solo acobardarse frente al riesgo de la muerte, basta con no tener dignidad para morir. Posiblemente, esta no es la propuesta de Preziosi. Pero, aún así, me gustaría sentenciar: solo aquel que está valientemente listo para ser devorado, está también en condiciones de saborear el banquete.

Reconocer el poder antropofágico del museo, su agresividad y su gesto de violencia con relación al pasado es, lo que me parece, un paso importante; pero, talvez el mayor desafío sea reconocer que esas instituciones crean y acogen lo humano, y, por eso mismo, pueden ser devoradas. Devorar y resignificar los museos, he aquí un desafío para las nuevas generaciones; he aquí el desafío que ha sido enfrentado, por ejemplo, por el Centro de Estudios y Acciones Solidarias de la Maré, cuando crea el Museo de la Maré, una favela con más de 15 comunidades y más de 132.000 mil habitantes.

En la actualidad, la afirmación de que los museos constituyen lugares de memoria pasó a ser un lugar común. Si en los años 80 y 90 las investigaciones de Pierre Nora sobre los lugares de memoria fueron capaces de producir impactos creativos, hoy sus impactos tienden a ser absorbidos, neutralizados y naturalizados.

Pasó a ser costumbre de elogio institucional la afirmación de que el museo "x" o "y" es un lugar (o casa) de memoria; como si la memoria tuviese valor en si misma y fuese la expresión de la verdad pura y del supremo bien; como si el olvido fuese el mal o un virus criminal que debiera ser combatido, borrado, destruido. De cualquier modo, comprendidos como casas de memoria, los museos entraron en el siglo XXI en franco movimiento de expansión y continúan ejerciendo, en nombre de sujetos más o menos ocultos, su poder que tanto sirve para libertar, como para tiranizar el pasado y la historia, el arte y la ciencia.

Talvez fuese adecuado, para mejor comprenderlos en una perspectiva crítica, aceptar la obviedad: los museos son lugares de memoria y de olvido, así como son lugares de poder, de combate, de conflicto, de litigio, de silencio y de resistencia; en ciertos casos, pueden incluso ser no-lugares. Toda la tentativa de reducir los museos a un único aspecto, corre el riesgo de no considerar la complejidad del panorama museal en el mundo contemporáneo.

Al considerar el movimiento de proliferación y resignificación de los museos en Brasil en los últimos treinta años, dos aspectos, según pienso, ganan importancia: la diversidad museal y la democratización de la tecnología museo.

El fenómeno de la ampliación de la diversidad museal trajo la erosión de las tipologías museológicas basadas en disciplinas y acervos, o alargamiento del espectro de voces institucionales, la flexibilización de las narrativas museográficas de grandes síntesis nacionales o regionales, la experimentación de nuevos modelos museológicos y museográficos, la divulgación de museos y casas de memoria por todo el país. La democratización de la tecnología museo implicó la apropiación (o la antropofagia) de esa herramienta por diferentes grupos étnicos, sociales, religiosos e familiares con el objetivo de constituir e institucionalizar sus propias memorias. Algunos ejemplos: Koahi - Museo de los Pueblos Indígenas de Oiapoque (Oiapoque, AP), Museo Casa de Chico Mendes (Xapuri, AC), Museo de la Maré (Río de Janeiro, RJ), Casa de Memoria Daniel Pereira de Mattos del Centro Espiritista y Culto de Oración Casa de Jesus Fonte de Luz (Río Branco, AC), Museo Indígena de Coroa Vermelha (Santa Cruz de Cabrália, BA), Museu Magüta de los indios Ticuna (Benjamim Constant, AM), Ecomuseo de Amazonia (Belém, PA), Museo Vivo de Duque de Caxias (Duque de Caxias, RJ).

Los ejemplos de apropiación cultural podrían haberse duplicado o triplicado. Creo, mientras tanto, que los arriba indicados son suficientes para corroborar la afirmación que es un desafío pertinente (e impertinente) la idea de pensar los museos como antros antropofágicos (o aún caníbales) y entes que pueden ser antropofagizados.

De algún modo, los museos nos asustan y aún así guardan los tesoros de nuestra humanidad, tesoros que nos aguardan y que para ser encontrados y disfrutados exigen coraje de ser, coraje de lidiar con ellos de modo sensible y creativo. Es necesario que nos acerquemos a ellos sin ingenuidad, pero también sin la arrogancia de saberlo todo. Es

necesario que nos apropiemos de ellos. Uno de nuestros desafíos es aceptarlos como campos de tensión. Tensión entre el cambio y la permanencia, entre la movilidad y la inamovilidad, entre lo fijo y lo volátil, entre la diferencia y la identidad, entre el pasado y el futuro, entre la memoria y el olvido, entre el poder y la resistencia.

Y es por eso, por ser tensión y proceso, por estar en movimiento que los museos – casas de sueño, de creación, de educación y de cultura - interesan a los movimientos sociales: a los movimientos étnico-raciales (indígenas y negros); a los movimientos que lidian con las cuestiones de género (mujeres y homosexuales); a los movimientos rurales por la tierra, reforma agraria y acceso al crédito para asentamientos rurales; a los movimientos de solidaridad y apoyo a los niños y niñas de la calle; a los movimientos que luchan por condiciones de habitabilidad en la ciudad; a los movimientos que defienden una mayor participación en las estructuras político-administrativas de las ciudades (presupuesto participativo, consejos gestores, consejos de cultura etc.), a los movimientos que luchan en contra de las políticas neoliberales y los efectos de la globalización; a los movimientos de defensa del medio ambiente y de democratización de los equipos urbanos; a los movimientos que luchan en favor del acceso universal; a los movimientos que no son contra y también no son a favor... y tantos otros movimientos.

Supongo que se engaña quien piensa que existe una única posibilidad de memoria y que esa posibilidad única implicaría la repetición del pasado y de lo ya producido; supongo que se engaña quien piensa que hay humanidad posible fuera de la tensión entre el olvido y la memoria. Es esa tensión, al contrario de lo que podría parecer, que garantiza la eclosión del nuevo y de la creación. El futuro también nos mira y guiña desde adentro del pasado (si es que el pasado tiene un adentro). El olvido total es estéril, la memoria total es estéril.

El territorio fértil y propicio para la imaginación creadora y generosa tiene estrías producidas por la memoria; la posibilidad de creación humana habita y vive en la aceptación de la tensión entre recordar y olvidar, entre lo mismo y la negación de la mismísima, entre la permanencia y el cambio, entre el estancamiento y el movimiento.

Referencias bibliográficas

APPADURAI, Arjun y BRECKENRIDGE, Carol. “Museos son buenos para pensar: el patrimonio en escena en la India”. In: MUSAS: Revista Brasileña de Museos y Museología, n.3, p.10-26. Río de Janeiro: Iphan, Demu, 2007.

BENJAMIN, Walter. Obras elegidas I, II y III. São Paulo: Brasiliense, 1985, 1995 y 1994.

BORGES, Jorge Luis. Cinco visiones personales. Brasilia: Unb, 2002, p. 68-69.

GOHN, Maria da Glória (org.). Movimientos Sociales en el inicio del siglo XXI; antiguos y nuevos actores sociales. Petrópolis: Voces, 2003.

_____.El protagonismo de la sociedad civil: movimientos sociales, ongs y redes solidarias. São Paulo:Cortez, 2005.

HOLLANDA, Guy. Recursos Educativos de los Museos Brasileños. Río de Janeiro: CBPE/ONICOM, 1958.

MALRAUX, André. Museo Imaginario. Lisboa: Ediciones 70, 2000.

NORA, Pierre. Memoire et Histoire: le problematique des lieux. Les Lieux des memoire. V.1., La Republique. Paris: Gallimard, 1984.

PREZIOSI, D. Evitando museocanibalismo. In: HERKENHOFF, P. y PEDROSA, La XXIV Bienal de São Paulo: núcleo histórico: antropofagia e historias de canibalismo. V,1, p.50-56, São Paulo: La Fundación, 1998.

SANTOS, Boaventura de Souza (org.). Democratizar la democracia: los caminos de la democracia participativa. Río de Janeiro: Civilización Brasileña, 2002.