


José Carlos Leite
María Eugenia Borsani
Tereza Cristina C. de Souza Higa
(Orgs.)



*Deslocamentos teóricos e
populacionais: Fronteiras
epistêmicas e geográficas*



Ministério da Educação
Universidade Federal de Mato Grosso

Myrian Thereza de Moura Serra

Vice-Reitor
Evandro Silva

Coordenadora da Editora Universitária
Renilson Rosa Ribeiro



CONSELHO EDITORIAL

Presidente
Renilson Rosa Ribeiro

Membros

Ana Claudia Pereira Rubio (supervisora - UFMT)
Adelmo Carvalho da Silva (IE)
Ana Carrilho Romero Grunennvaldt (FEF)
Arturo Alejandro Zavala Zavala (FE)
Carla Reita Faria Leal (FD)
Divanize Carbonieri (IL)
Eda do Carmo Razera Pereira (FCA)
Elizabeth Madureira Siqueira (UFMT)
Evaldo Martins Pires (CUS)
Ivana Aparecida Ferrer da Silva (FACC)
Josiel Maimone de Figueiredo (IC)
Karyna de Andrade Carvalho Rosseti (FAET)
Lenir Vaz Guimarães (ISC)
Luciane Yuri Yoshiara (FANUT)
Maria Cristina Guimaro Abegão (FAEN)
Maria Cristina Theobaldo (ICHS)
Raoni Florentino da Silva Teixeira (CUVG)
Mauro Miguel Costa (IF)
Neudson Johnson Martinho (FM)
Nileide Souza Dourado (IGHD)
Odorico Ferreira Cardoso Neto (CUA)
Paulo César Corrêa da Costa (FAGEO)
Pedro Hurtado de Mendoza Borges (FAAZ)
Priscila de Oliveira Xavier Scudder (CUR)
Regina Célia Rodrigues da Paz (FAVET)
Rodolfo Sebastião Estupiñán Allan (ICET)
Sônia Regina Romancini (IGHD)
Zenesio Finger (FENF)

José Carlos Leite
María Eugenia Borsani
Tereza Cristina C. de Souza Higa
(Orgs.)

*Deslocamentos teóricos e populacionais.
Fronteiras epistêmicas e geográficas*



Cuiabá
2018

Copyright © José Carlos Leite, María Eugenia Borsani, Tereza Cristina C. de Souza Higa (Organizadores), 2018.

A reprodução não-autorizada desta publicação, por qualquer meio, seja total ou parcial, constitui violação da Lei nº 9.610/98.

A EdUFMT segue o Acordo Ortográfico da Língua Portuguesa em vigor no Brasil desde 2009.

A aceitação das alterações textuais e de normalização bibliográfica sugeridas pelo revisor é uma decisão do autor/organizador.

Dados Internacionais de Catalogação na Publicação (CIP)

D462
Deslocamentos teóricos e populacionais : fronteiras epistêmicas e geográficas / José Carlos Leite, María Eugenia Borsani, Tereza Cristina C. de Souza Higa (Orgs.). – Cuiabá : EdUFMT, 2018. 316 p.
ISBN 9788532708861
1. Migração - Aspectos econômicos. 2. Migração - Aspectos sociais. I. Leite, José Carlos, org. II. Borsani, María Eugenia, org. III. Souza-Higa, Tereza Cristina C. de, org. IV. Título.
CDU: 314.7

Ficha catalográfica elaborada pela Biblioteca Central da UFMT

Supervisão Técnica: Ana Claudia P. Rubio

Revisão Textual e Normalização: Maria Auxiliadora Silva Pereira

Diagramação: Rodrigo Silva



Editora da Universidade Federal de Mato Grosso

Av. Fernando Correa da Costa, 2.367.

Boa Esperança. CEP: 78060-900. Cuiabá-MT.

Contato:

edufmt@hotmail.com

www.editora.ufmt.br

Fone: (65) 3615-8322 / 3615-8325

SUMÁRIO

Apresentação 5

Introdução 8

I

Capitalismo, trabalho e migração

Capitalismo, políticas de la vida y subjetividad. Anotaciones en torno al gobierno de los cuerpos21

Martín E. Díaz

Populações em movimento na fronteira Brasil – Bolívia: estranhamentos e interações no campo do trabalho 41

Tereza Cardoso Cristina de Souza Higa

II

Desenvolvimento e problemáticas socioambientais

Desarrollo: ontologías en disputa y hermenéuticas otras56

María Eugenia Borsani

Entre os resquícios de colonialismo e a insurgência da autonarrativa: o mapeamento dos grupos sociais vulneráveis e dos conflitos socioambientais em Mato Grosso, Brasil74

Regina Silva, Michelle Jaber e Michèle Sato

Conflictos socio-ambientales distributivos e interculturalidad. Fronteras epistémicas y debates emergentes desde “Nuestra América”93

Carlos Alberto Pescader

III

Interdisciplinaridade, saberes e fazeres – manejo e domínio ambiental.

Interdisciplinaridade: uma perspectiva epistemológica116

Hilda Regina P. M. Olea e José Carlos Leite

Marginais, subjetividades esviantes e decolonialidade na prosa de João G. Rosa134
José Carlos Leite

Os deslocamentos humanos e a disputa por territórios – saberes e fazeres no Baixo Araguaia Mato-grossense 153
Solange Pereira da Silva

IV

Territórios, culturas e tradições

Os territórios na configuração das culturas: o caso dos Nasakywe na Colômbia -175
Oscar Saavedra Cruz

El dominio de lo público: presencias y ausencias en las “fiestas populares”189
Julio César Monasterio

V

Cosmovisões em conflito e questões de gênero

Povo Kura-Bakairi: territorialidade e organização de mulheres205
Isabel Teresa Cristina Taukane

Estado monocultural, monojurídico y la posibilidad de la interculturalidad en Argentina a través del caso Qa'tú228
Alfredo Facundo Serrano

VI

Deslocamentos do cânone nas artes e nas letras

Una poética para la ruptura con los cánones de la modernidad: semiosis, géneros y relaciones extratextuales en la Trilogía Cuiabana de Silva Freire -----251


Ludmila Cabana Crozza, Jorge C. Carrión y Alicia Frischknecht

Desplazamientos territoriales en el arte. Estéticas urbanas “desobedientes” en Brasil y Argentina -----271

María José Melendo

Corrimientos y tensiones en torno al museo: el caso latinoamericano y la experiencia de recordar -----296

María Celeste Belenguer



*Corrimientos y tensiones en torno al museo: el caso latinoamericano y la experiencia de
rememorar*

María Celeste Belengue

Como espacios que actualizan relatos legitimadores de lo artístico y lo cultural, los museos no han escapado del revisionismo que impregna a la cultura contemporánea. Desde mediados del siglo XX han sido manifiestas las voces que pesquistan su función en la sociedad y señalan su necesidad de renovación. Pero el cada vez más evidente fenómeno de “musealización” de la vida y la cultura no hace más que proponer una revisión de lo propiamente museístico, entendido como un ámbito que traspasa las paredes del museo para expandirse, pero también para permitir que lo exterior lo impregne.

Concebidos en un principio como colecciones privadas, sabemos que los museos nacieron en el seno de sociedades monárquicas, de la mano de una aristocracia que imponía, preservaba y legitimaba objetos seleccionados según sus ideales de buen gusto. Los primeros museos públicos y modernos surgen en el marco de la Revolución Francesa bajo esta premisa. Habiendo sido creados como espacios para la contemplación, eran formados en torno a colecciones pre-establecidas –el ya superado axioma de la museología–, y en las que no se ponía en tela de juicio la naturaleza del objeto coleccionado. Así, como espacio de socialización típicamente urbano, los museos se constituyeron en reflejo de los valores de la razón, la civilización y el nuevo espíritu científico. Y, siguiendo a Posgorny: “A pesar de los discursos fundacionales de los museos republicanos (de nuestro continente), estos surgieron en estrecha vinculación con las normas implantadas por los proyectos ilustrados iberoamericanos” (2010: 68).

Pero poco a poco se fue tomando conciencia sobre la necesidad de educar y hacer partícipe más directamente al público de la experiencia

museística, dado que en el contexto de revisión se hizo evidente el fuerte poder legitimador que el discurso del museo tenía en las diversas audiencias y en el fortalecimiento de ciertas estructuras culturales.

En este sentido, si pensamos los museos como una de las formaciones institucionales fundamentales de la modernidad/colonialidad, las cuales se instauran, al mismo tiempo, como sostén de la colonialidad del conocimiento y productoras de subjetividades moderno/coloniales, tenemos que, históricamente estos espacios –en particular los etnográficos – han servido para almacenar las memorias colonizadas y robadas, mientras que la Historia del Arte y los Museos de Bellas Artes sirvieron para edificar las memorias y logros de Europa y la Civilización Occidental. Así, estas instituciones han sido funcionales a la consolidación de la modernidad occidental y a la expansión de la Europa imperial, desestimando otras trayectorias civilizatorias. Siguiendo a Américo Castilla: “Esos inicios [...] fueron los que habilitaron una historiografía de la sociedad y su memoria aparente, con sus batallas y predominios de clase, que se mantiene hasta el presente en muchos de los museos de la región” (2010:19).

Sin embargo, hoy en día, diversas propuestas latinoamericanas contestan a partir de una labor destinada a recuperar parte de esas memorias robadas y silenciadas, a la vez que a curar las heridas de sus modos denegados de ser y estar en el mundo. En tal sentido, diversos proyectos emergentes desde su creación, presentación y funcionamiento, decolonizan y reorientan los objetivos de la institución, mostrando los caminos por los que transita el trabajo museográfico en la actualidad.

Desplazamientos

Junto a la apertura y la previa puesta en cuestión del museo y sus funciones, destacan, en nuestro continente, la búsqueda e investigación de un nuevo lenguaje; el esfuerzo por conseguir una nueva tipología viva y participativa para la comunidad, en consonancia con su naturaleza de institución privilegiada que es, de la conservación, análisis y difusión de testimonios naturales y culturales originales. Esta novedosa animación y participación cultural está íntimamente unida a la idea de revelación del patrimonio y a la concientización comunitaria. Y a la superación de la posible dicotomía o contradicción existente, en el museo *tradicional*, entre

la necesidad de conservación y la utilización del acervo como un banco de bienes rentables/potenciales.

Lo cierto es que los museos se han convertido en las últimas décadas en un lugar de encuentro e intereses múltiples para la sociedad. La situación actual ha venido precedida por una profunda reconstrucción y transformación física, técnica, museológica y sociocultural surgida en la segunda posguerra mundial, y por una dolorosa superación de la crisis de identidad que les sobrevino al final de los años sesenta y primeros setenta. Así, el museo ha soportado, a lo largo de su historia, una cadena de invectivas contra su figura, cuyos matices dibujaron un abanico muy contrastado de posiciones frente al problema. Desde aquellas que mantenían la simple y rotunda negación de su justificación y existencia como instrumento patrimonial y cultural, a la mayoría de las que defendían una crítica didáctico-propedéutica de puesta en cuestión del futuro del museo.

Pensar al museo como institución que históricamente ha instaurado ciertas jerarquías estéticas que atraviesan y ponen en foco la matriz colonial del poder, del saber, del ser y del ver -a partir de los dispositivos de exhibición y en las políticas de representación, así como en la gestión de la diversidad cultural que promueven y en las políticas de adquisición, conservación y catalogación- invita a re-pensar de qué manera las jerarquías estéticas de la modernidad-colonialidad se manifiestan y recombinan, y cómo se inscriben y mutan en el interior de esta institución, mostrando sus limitaciones pero también sus alcances, en el caso latinoamericano.

En este sentido, de un tiempo a esta parte, diversos museos se vienen adaptando a un nuevo paradigma que los entiende como centros culturales vivos y sitios de encuentro de la comunidad, en oposición a un ya anticuado museo elitista y de puertas cerradas. Dichos espacios buscan redimensionarse dejando de ser templos sagrados para devenir foros de múltiples voces y debates. Es así que las actuales corrientes de la museología han conseguido impulsar en nuestros días nuevas actitudes y comportamientos respecto al museo y la comunidad. Y si la preservación del patrimonio es una empresa urgente y de preocupación constante, su difusión y concientización comunitaria alcanzan en estos momentos las mayores atenciones y dedicaciones de profesionales, instituciones y proyectos. En acuerdo con Américo Castilla: “Los museos que consiguen direccionar estas experiencias a distintos y diferentes segmentos de público corren con una significativa ventaja de lograr una estrategia de comunicación acertada” (2010, p.26).

Tenemos, así, propuestas que se resisten a petrificar aquello que pretenden cuidar, así como a extraer el núcleo de su razón de ser únicamente de las motivaciones económicas asociadas a la inversión en cultura. En este mismo sentido, la discusión sobre la definición del arte y su institucionalidad se consolida cada vez más, y el museo (el específicamente “de arte”), como una de las instituciones inscritas dentro del campo de la cultura, participa de los conflictos sociales que caracterizan las disputas por esta acumulación de capital cultural de los diferentes sectores que ven en él un terreno de negociación. Incluso podría decirse que son centrales dentro de él, al punto de que el espacio museo se vuelve crucial para generar valores y formas de diferenciación social, sexual y cultural dentro y fuera del campo del arte¹.

En este contexto, los circuitos a través de los cuales se mueven los museos actuales deben reacomodar presupuestos teóricos, objetivos y estrategias. Siguiendo a Ticio Escobar, esto plantea dificultades serias, pero también abre nuevas posibilidades (Escobar, 2010). Y se multiplican así las cuestiones que deben enfrentar estos espacios que buscan dar cuenta de los desafíos de su propia actualidad.

En virtud de dar voces particulares a lo aquí planteado, podemos mencionar brevemente los casos del Museo del Barro (Asunción, Paraguay), el Micromuseo (Lima, Perú), y el Museo Taller Ferrowhite (Ingeniero White, Provincia de Buenos Aires, Argentina) como espacios que, a nuestro juicio, se reconocen artefactos culturales complejos, capaces de identificar la tensión que ellos mismos encarnan, como instituciones, al intentar contar su historia y proponer un sentido para el rescate de la misma, en el presente². Espacios que ejemplifican el apuntado nuevo modelo de trabajo museístico, en el que el proceso lineal tradicional de coleccionar, preservar y difundir – constituyendo un mundo en parte aislado de la sociedad– se transforma e integra dinámicamente, en otro circular y abierto.

Ubicado en la ciudad de Asunción, Paraguay, El Museo del Barro impugna las fronteras tradicionalmente establecidas entre lo popular y lo culto, lo cual supone una posición pluricultural, atenta a modelos diversos de lo considerado arte. Este “Centro de Artes Visuales/Museo”, tal como se denomina, promueve una escena en la cual se presentan diferentes expresiones visuales del Paraguay e Iberoamérica. En esta operación más que particular y elocuente, El *Arte Indígena* y el *Popular* son igualmente

1 Véase, al respecto: Cerón, Jaime, “El museo como representación de los conflictos culturales”, en Calle 14, volumen 5, número 7, julio - diciembre de 2011.

2 Ver: <http://www.museodelbarro.org/>, <http://www.micromuseo.org.pe/>, y <http://ferrowhite.bahiablanca.gov.ar/>, respectivamente.

estimados con respecto al llamado *Arte Erudito*. Es dable destacar, pues, esta reconvencción de fronteras establecidas entre lo popular y lo culto, tanto como los originales mecanismos de labor institucional que suponen. Siguiendo a Ticio Escobar:

“Este planteamiento exige no sólo activar dispositivos de interacción entre tales obras, sino subrayar el estatuto artístico de todas ellas; es decir, se opone a la política que reserva el museo de arte a las producciones eruditas mientras relega las populares a los museos de arqueología, etnografía o historia, cuando no de ciencias naturales. Para trabajar en esta dirección, la curatoría museal debe manejar un concepto de lo artístico que, sin perder la especificidad de lo formal y lo expresivo, discuta el elitismo etnocentrista de la modernidad. Se propone, de este modo, un modelo inclusivo de arte, desarrollado paralelamente al programa moderno, aunque estrechamente vinculado con él. (...)” (Escobar, 2007)

De este modo, este espacio supone una operación que pone en tensión el principio de la autonomía del arte, una de las figuras centrales de la modernidad, elevada como paradigma de todo modelo del mismo, y señala la posibilidad de resignificar la fuerza de la belleza que deviene del cumplimiento de funciones utilitarias del arte, pues supone entender que su falta de autonomía no significa ausencia de lo estético. Sostiene Escobar:

“Los colores más intensos, los diseños más exactos y las más sugerentes tramas e inquietantes combinaciones operan más allá de la lógica de la armonía y la sensibilidad: recalcan aspectos fundamentales del quehacer social despertando las energías furtivas de las cosas, realzando sus apariencias: volviéndolas excepcionales”.

Por su parte, el Micromuseo (Lima, Perú), mediante propuestas creativas y muy flexibles, crea una colección y un proyecto curatorial distinto desde estrategias de la precariedad y la itinerancia. Pensada como una experiencia de rescate y confrontación entre arte crítico y cultura material, el Micromuseo se presenta como un museo ambulante, rodante, dispuesto

a vehiculizar nuevas y originales comunidades de sentido, sin limitarse a la exhibición de colecciones. Desde su “Manifiesto de viaje”, proponen:

“Una MIXTURA deliberada de culturas y contextos: lo ARTÍSTICO, lo ARTESANAL, lo (SEMI) INDUSTRIAL, los DISEÑOS. Lo PREHISPÁNICO y lo MODERNO, lo COLONIAL y lo CONTEMPORÁNEO. En asociaciones ILÍCITAS, insólitas, pero no ajenas a las que ofrece nuestra vivencia permanente de SIMULTANEIDADES aparentemente inconexas. Piezas todas de un rompecabezas por siempre MUTANTE, perturbado además por cualquier suerte de DOCUMENTOS, percibidos no sólo como referentes sino como ESQUIRLAS, los restos materiales de una realidad EXPLOSIONADA.”³

El último ejemplo que presentaremos es el Museo Taller Ferrowhite, ubicado en el puerto de Ingeniero White, al sur de la provincia de Buenos Aires, Argentina. Su creación se origina en la iniciativa de un grupo de trabajadores despedidos como consecuencia de la privatización y el desguace de los ferrocarriles en los años noventa, que propuso al municipio bahiense mostrar parte del material que habían salvaguardado cuando el Estado lo remataba. Esa colección de piezas y útiles ferroviarios rescatados informalmente por motivaciones afectivas fue el punto de partida del museo de patrimonio histórico emplazado en el predio de la desmantelada Usina General San Martín, donde había funcionado un taller de reparaciones del ferrocarril, hasta mediados de esa misma década.

En sus diversas propuestas curatoriales, distintos recursos del arte permiten crear un doble extrañamiento con respecto a la idea de museo tradicional y a la construcción de sentidos colectivos, al configurar estrategias de evocación y activación desde lo visual, lo auditivo, lo performático y lo poético, planteando una tensión permanente entre institución y emergencia artística por su modo de construir y comunicar la temática histórica. En su quehacer institucional se observa, por tanto, una constante preocupación por la articulación entre *estetización*, *percepción* y *memoria* acorde con problemas específicos del lugar, relacionados y sujetos al devenir de la experiencia histórica de la comunidad en la que se inserta.

3 <http://www.micromuseo.org.pe/manifiesto/index.html>

La crítica de arte Inés Katzenstein, en un texto incluido en el número de la revista norteamericana *Artforum* dedicado a nuevos museos, afirma:

“Unos pocos proyectos [museográficos] innovadores han surgido en Latinoamérica que intentan oponerse al vacío institucional de sus contextos...ejemplos periféricos dentro de la misma periferia...realizados con poco o ningún dinero...Puede parecer fuera de tema hablar aquí de un museo no artístico, pero dado el tinte crítico de la visión curatorial de Ferrowhite, la inteligencia y lo inesperado de sus recursos de muestra, y la naturaleza heroica de tan singular emprendimiento, creo que realmente vale la pena mencionarlo”(Katzenstein, 2010).

Katzenstein centra su análisis en contraposición a otros proyectos argentinos –como el del museo que hace pública la colección de María Amalia Lacroze de Fortabat– apreciados por ella como fastuosos pero carentes de un proyecto crítico. Al otro extremo –el de la musealidad alterna y experimental– la autora ubica al Micromuseo y a Ferrowhite, un “museo que es un taller” cuyas “herramientas son las voces, la memoria y el hacer de los trabajadores ferroviarios y portuarios” de la ciudad de Bahía Blanca.

Así, nuestra intención es privilegiar no la colección sino el proyecto crítico de Ferrowhite. Las ideas de musealidad mestiza, de musealidad promiscua, que Katzenstein toma del Micromuseo, hablan de un nuevo recorrido que aúna el arte a planteos no necesariamente artísticos. Una concepción pasional del museo no como cámara de tesoros y parangón de prestigios –sociales o académicos– sino como agente crítico de una ciudadanía nueva. Con museos que propongan no sólo comprender la realidad sino, además, transformarla.

En virtud de las características sustanciales de los espacios que buscamos reivindicar, estimamos que estos ejemplos –seguramente, entre muchos otros– ofrecen una respuesta novedosa a la transformación que –en el marco del desarrollo de la industria cultural– compete al rol y a la función de los museos en la contemporaneidad, pues han implementado estrategias de trabajo con la memoria comunitaria y han apelado a diversos recursos para proponer la experiencia de rememorar, efectuando en la recepción un desplazamiento singular de la actitud contemplativa tradicional.

Dicha actitud supone, al mismo tiempo, pensar el espacio museal como constructo sociocultural en el que la presencia de los vecinos/sujetos contribuye a una memoria del lugar con la cual estos espacios se han ido forjando a sí mismos, y con la cual los habitantes se han configurado como sujetos individuales y colectivos, portadores de una historia particular. Esta apuesta habla de una variación de intereses: del objeto –cerrado, concluso, en vitrinas- hacia el discurso y la idea, en la aceptación de que la permanencia del bien cultural que el museo conserva es completada por una interpretación o relato, que también puede ser plural y cambiante.

Giros

No ha sido sencilla esta reconversión de la cual venimos hablando, y tampoco es hoy en día absolutamente aceptada ni funciona con una universalidad de convicciones y criterios⁴. El museo continúa siendo, así, y pese a todo, un instrumento de mucha estima para la sociedad, al que se le exige una sincronización cada día más apurada con la realidad del momento, a la vez que identifique sus contenidos y funciones con las necesidades de su entorno socio-cultural.

En las complejas tramas y situaciones en que se desarrollan diversos proyectos, se proponen también modelos alternativos de trabajo. Así, la función tradicional del museo como espacio de conservación patrimonial y guardián de lo que alimenta y sostiene a los imaginarios locales, comunitarios, nacionales, se ha ido complejizando pero también obteniendo nuevos alcances: a la mera función de conservación, “[...] se ha agregado la necesidad de investigación, documentación y archivo, así como un mayor compromiso con el desarrollo social y comunitario, y una nueva preocupación por la presencia ciudadana” (Escobar, 2010: 168). Es decir que sigue siendo una institución que no puede desentenderse de los intereses del mercado, pero sin descuidar la promoción de valores ciudadanos y de una memoria colectiva, lo cual le exige una flexibilidad inusitada. Siguiendo a Escobar:

4 La confianza en una recuperación museológica corre pareja a los nuevos proyectos y a un espíritu de contextualización antropológica que debe presidir su funcionamiento, y que se inserta en el espíritu de la llamada “nueva museología”.

“Como cualquier cambio de paradigma, este plantea problemas y confusiones, pero también alternativas: el cuestionamiento de un modelo arquetípico y ejemplar de museo, y la aparición de diversos proyectos museísticos para ser configurados de modos distintos, según sus particularidades y objetivos” (2010:169).

Por lo tanto, perdida (o abandonada, mejor) la intención de un museo soberano y total, se vuelve necesario examinar las condiciones y los supuestos bajo los cuales cada espacio acota su labor.

La consolidación de este tipo de ámbitos como lugar de encuentro social permite aseverar lo que Andreas Huyssen plantea en torno a las memorias locales. Dicho autor sitúa al museo como sede y campo de pruebas y reflexiones sobre la identidad y la alteridad, y señala: “*La memoria vívida es activa: tiene vida, está encarnada en lo social –es decir, en individuos, familias, grupos, naciones y regiones*” (Huyssen, 2002: 39). Desde esta perspectiva, son estas memorias las que pueden contribuir a reducir la velocidad, a expandir la naturaleza del debate público, a tratar de curar las heridas causadas por el pasado.

Una de las hipótesis de trabajo de Huyssen considera que el impulso de la memoria a partir de los años ‘80 podría estar fundado en un deseo de estabilidad y un miedo a que las cosas devengan obsoletas, un vértigo al cambio. Esto es lo que lo lleva a plantear la necesidad de formular una mirada crítica sobre el museo que pueda contemplar el cambio en la estructura de sentimiento planteado por la contemporaneidad y desde allí abordar problemas de representación, narración y memoria.

La asistencia masiva a los museos testimonia, de acuerdo al autor, una pulsión de memoria y realidad (la presencia real de determinado objeto) que merece ser atendida. Si el museo forma, a partir de determinada relación con su espacio y el despliegue de los objetos dentro de él, una forma de consumo, entonces cabe preguntar cuáles son aquellas formas que pueden propiciar una mirada crítica en torno al pasado. Esto es lo que lleva también a Huyssen a observar en las memorias locales la posibilidad de vivir en formas extensas de temporalidad y asegurarse un espacio desde el cual hablar y actuar.

El museo se vuelve, así, una figura ambigua. Por un lado es considerado como una formación reactiva que ofrece un espacio de estabilidad en el marco de una cultura orientada al lucro y consumo, donde tiempo y espacio se vuelven cada vez más inasibles. Al mismo tiempo, su inserción cada vez

mayor dentro de la industria cultural transforma al museo en una forma/ agente funcional a esa cultura.

Los casos que aquí hemos referido corresponden a museos que trabajan desde nociones de espacio y tiempo más extensas que aquellas que involucran a los museos de las grandes metrópolis sobre los que se reflexiona la mayoría de las veces. Sin embargo, consideramos que el modo en que estos espacios articulan este rasgo diferencial, a través de sus procedimientos y actividades, puede ofrecer una clave para la reflexión sobre las formas en que la institución museística busca reelaborar sus programas, con el objetivo de incluir en su interior el trabajo con diversas disciplinas y con elementos vitales de una comunidad.

En este sentido, muchos casos latinoamericanos manifiestan una sensibilidad nueva para los detalles, para las micro-situaciones, para el presente. La docente e investigadora argentina Diana Ribas refiere a diversos proyectos -entre los cuales incluye al mencionado Museo Taller Ferrowhite- definiéndolos como *cartografías emergentes fronterizas*, por considerar que en ellos:

“[...] subyace una matriz teórica rizomática a partir de la cual comienzan a definir nuestra compleja identidad de mezcla desde centros múltiples y heterogéneos, siendo conscientes de que se trata de un proceso construido en el intercambio social” (2012: 39).

Por otra parte, describe cierta aproximación desde una zona ambigua, de fronteras entre lo artístico y lo político-social, pero también entre lo grupal y lo subjetivo. Así, propone que subyace a diversas propuestas latinoamericanas el afán de concebir el territorio en un continuo devenir y la producción de sentidos a partir de un mapa extendido que otorga rasgos de carácter emancipador a las relaciones y categorías ya establecidas (Ribas, 2012).

De esta manera, asistiríamos a la emergencia de propuestas que se generan no solo en centros tradicionalmente considerados periféricos, sino que al interrelacionar los programas particulares con los procesos históricos que los preceden, favorecen el entramado de una densa red que articula escalas de lo macro y lo micro, conformando singularidades tanto en el plano espacial como en el temporal. Entrecruzamientos que, atravesados

por una mirada crítica constante, permiten reconocer que la identidad latinoamericana es también una construcción provisoria, configuradora y en continua elaboración.

Estos y otros casos conjugan una revisión del pasado con problemas surgidos del presente, permeadas al mismo tiempo por la experimentación con los lenguajes, tema que es de mi interés particular, pero que excede los alcances de este escrito. Espacios emergentes que ponen en cuestión algunas aproximaciones al arte contemporáneo enunciadas desde lugares hegemónicos, con una continua actitud crítica y creatividad innegables, y dignas de ser destacadas. Estrategias que recortan un segmento de su discurrir para argumentar en pro de una idea o de un tema. Siguiendo a Escobar, estimamos que esta “[...] vocación de incompletud de ciertos museos, curatorialmente demarcados, debe ser confrontada con algunas circunstancias propias de la institucionalidad cultural latinoamericana” (2010: 174).

Todo lo antes dicho permitiría iluminar los alcances de la práctica museística que buscamos reivindicar, resaltando estos gestos y su micro-poder de expresión, en el afán de construir espacios concretos, en lo cotidiano, desde los cuales hacer y decir. Sin duda, el debate a partir de estas nuevas corrientes museográficas reactualiza preguntas en torno al rol de los museos en la formación de subjetividad e interpela la relación entre memoria, percepción y conocimiento. Así, lo que estos casos hacen es trabajar con fragmentos de historia y de presente, de diversas formas y naturalezas, y crear relatos que entablan conversaciones entre sí, y que ante todo son redefinidos y reinterpretados por las nuevas miradas y aprecio del público al que definitivamente pertenecen.

Tensiones

En esta renovación de formas y procedimientos que reactualiza preguntas en torno a dicha relación entre percepción y conocimiento se incluyen estas experiencias del caso latinoamericano, históricamente atravesado y signado por lo europeo, pero hoy, con claros elementos que lo “descolonizan”. De este modo, buscamos apuntar las posibilidades de una visión basada en la relación experiencia-museo-comunidad, en el trabajo desde una multiplicidad de lenguajes y con la aparición de nuevas mezclas

entre el pasado y el presente, lo cual convierte la escena en un espacio de intercambio como lugar de comunicación y promoción de la creación colaborativa de conocimientos.

De todo lo dicho también se desprende y se supone una implícita posibilidad de que el lector traslade lo analizado a otros espacios y a otras producciones. Porque, como hemos visto, el carácter decolonial no es inherente a una obra, a una práctica, a una persona o a un grupo, sino a un modo de ser, de sentir, de pensar y de hacer en una situación determinada, enfrentando en algunas de sus caras o dimensiones a la matriz colonial del poder. En este sentido, estimamos que resultan prioritarias las discusiones que brinden herramientas para mirar el presente desde una perspectiva crítica, dada su potencial condición emancipatoria en el marco del debate de necesidades sociales y ecológicas urgentes, en el cual lo decolonial emerge.

Así, consideramos necesario subrayar que el reconocimiento de la actualidad de la colonialidad del ver y del ser de los museos no se dirige específicamente al fortalecimiento de la interculturalidad como diálogo universal abstracto entre iguales, ni hacia la reposición de ningún tipo de imaginario visual/global compartido, sino, más bien, hacia una mejor comprensión de los problemas epistemológicos y ontológicos derivados de la pretensión de establecer un diálogo entre saberes y culturas diferentes. Es decir, promover la problematización de los acuerdos (y desacuerdos) que se instauran entre grupos culturales y subjetividades diferenciales, los cuales, a pesar de corresponder a tradiciones epistémicas e imaginarios culturales (y visuales) diversos, están reducidos a la misma lógica universalizante de la modernidad/colonialidad (Barriendos, 2009).

En este sentido, cada una de las consideraciones propuestas tiende menos a descubrir su más irreductible particularidad que a descifrar los rasgos generales de la decolonización del ser, ver y estar, que el sistema museo pueda hoy promover. Y en esto reside, sin más, la posibilidad que esta institución tiene de asumir configuraciones nuevas, así como la posibilidad de imaginar y estar analizando *otros* modelos museísticos, alternativos al basado estrictamente en el paradigma clásico occidental. Pues, ante el repliegue de pretensiones holísticas del museo, avanzan guiones parciales, cuya producción requiere ensayos, narrativas o temas acotados, como hemos visto, que permiten el planteo de un problema que puede cruzar tiempos, estilos, territorios y disciplinas, e incluso salir de lo considerado artístico o museable en sentido *estricto*.

La propuesta de este giro particular en ciertos casos de museos latinoamericanos nos permite pensar lo dicho en función de dos argumentos que procuraré esbozar de manera inicial -tomando prestado el modo como

Escobar cierra su trabajo “Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay)”⁵ para concluir este ensayo: por un lado, problematiza el concepto tradicional de museo como espacio de sacralización y puesta en valor. Por otro, estimamos que el uso de esta idea de *museos nuevos, distintos, otros*, demanda también razones políticas, pues reconocer la posibilidad de un museo “diferente” subraya la controversia de un pensamiento etnocéntrico, según el cual sólo ciertas formas instauradas y dominantes pueden alcanzar privilegios valorativos. Así, consideramos que esta posibilidad resulta ventajosa, pues creemos que defender *otras formas* de museos puede también promover miradas nuevas sobre momentos de la historia y memorias que han sido robados, silenciados, e históricamente desatendidos. Reconocerlos como objetos/sujetos/momentos dignos de ser considerados, conduce a estimarlos y a depositar en ellos un valor como escenas apreciables, conocidas, complejas, capaces no solo de profundizar y abonar en la propia comprensión del mundo, sino de estimular el controvertido horizonte de la museología actual, a partir de la premisa del desplazamiento.

Bibliografía consultada:

BARRIENDOS, Joaquín (2009), *Jerarquías Estéticas de la Modernidad/Colonialidad*, en Ramona revista de artes visuales n° 95, Buenos Aires: Fundación START, 2009. Pp.33-38.

BARRIENDOS, Joaquín, *El sistema internacional del arte contemporáneo. Universalismo, colonialidad y transculturalidad*, Recurso electrónico: <http://www.revue-2-0-1.net/files/el-sistema-internacional-del-arte-contemporaneo.pdf>

CASTILLA, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, 2010.

CASTILLA, Américo, *La memoria como construcción política*, en CASTILLA, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, 2010, pp.15-36.

ESCOBAR, Ticio, *Los desafíos del museo: el caso del Museo del Barro, Paraguay*, en BELLIDO GANT, María Luisa (ed.), *Aprendiendo de Latinoamérica. El museo como protagonista*, Gijón: Trea, 2007.

5 En Castilla, Américo (comp) (2010), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós.

- ESCOBAR, Ticio (2010), **Los desafíos del museo. El caso del Museo del Barro (Paraguay)**, en CASTILLA, Américo (comp), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires: Paidós, 2010. Pp. 167 - 183.
- GÓMEZ, Pedro Pablo y MIGNOLO, Walter, **Estéticas decoloniales** [recurso electrónico], Bogotá: Sección de Publicaciones Universidad Distrital Francisco José de Caldas, 2012. 92 páginas.
- HUYSSSEN, Andreas, **En busca del futuro perdido. Cultura y memoria en tiempos de globalización**, México: Editorial Fondo de Cultura Económica, 2012.
- KATZENSTEIN, Inés, **The Museum revisited**, en Artforum, *The Museum revisited*, [recurso electrónico], julio 2010. Disponible en: <http://www.artforum.com/inprint/id=25707>
- MIGNOLO, Walter, **La colonialidad: la cara oculta de la modernidad**, in Catalog of museum exhibit: *Modernologies* (December, 2009), Museo de Arte Moderno de Barcelona (Spanish translation of "Coloniality: The Darker Side of Modernity, 2009).
- PODGORNY, Irina, **Naturaleza, colecciones y museos en Iberoamérica (1770-1850)**, en CASTILLA, Américo (comp.), *El museo en escena. Política y cultura en América Latina*, Buenos Aires, Paidós, 2010. Pp. 53 - 70.
- RIBAS, Diana (2012), **Cartografias Emergentes Fronteiriças. Aproximação da noção de territorio em alguns coletivos artísticos contemporâneos**, en CIRILLO, José y Ângela Grandó (org.). *O sabor da sua saliva é sonoro: reflexões sobre o processo de criação. Seminário Íbero-Americano sobre o Processo de Criação 5 a 8 de dezembro de 2012, Vitória - Espírito Santo*. São Paulo, Intermeios, 2013. Pp. 36-47.
- RIBAS, Diana (2013), **Site specific: algunas reflexiones desde el sur de Latinoamérica**, *Revista FAROL, do programa de pósgraduação em artes da UFES*. Vitoria, año 9, n° 9, julio de 2013. Pp. 31-48.