

Peixoto, L. da S. (2003) *Memória da imigração italiana em Pelotas / RS. Colônia Maciel: lembranças, imagens e coisas*. 2003. Trabalho de Conclusão do Curso de Licenciatura em História. Universidade Federal de Pelotas, Pelotas.

Ramirez, J.A.M. (2010) Patrimonio y retradicionalización en la cultura indígena y popular en Mexico. in: Ferreira, M.L.M.; Michelon, F.F. *Memória, patrimônio e tradição*. Programa de Pós Graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural. Pelotas: Editora Universitária da UFPEL, p.17-72.

Silva, F.C.T. da (org). (1998) *História e Imagem*. Rio de Janeiro: Ed. Pontual: CAPES.

Symanski, L.C.P. (1998) *Espaço Privado e Vida Material em Porto Alegre no Século XIX*. Coleção Arqueologia 5. Porto Alegre: EDIPUCRS.

Tresoldi, A. (1995) *A imigração Italiana na Zona Sul do Estado do Rio Grande do Sul*. Pelotas: Monografia.

Ullrich, C.O. (1999) “As colônias alemãs no sul do Rio Grande do Sul”. In: *História em Revista*. Publicação do Núcleo de Documentação Histórica da UFPEL, n° 5, Pelotas: Editora Universitária da UFPEL, p. 137-161.

Victoria, Daniel Peter. (2010) “O vinho e a italianidade na Vila Maciel”. *Anais do IV SIMP: Memória, patrimônio e tradição*. Programa de Pós-graduação em Memória Social e Patrimônio Cultural, Universidade Federal de Pelotas, p. 891-904.

CAPÍTULO 8

DISPUTAS PELA NARRATIVA DO MUSEU NACIONAL DA COLÔMBIA

WILLIAM ALFONSO LÓPEZ ROSAS¹

Tradução: Rafael Rufino²

Resumo: No reduzido círculo acadêmico museológico colombiano, assim como na imprensa cultural do país, iniciou-se uma árdua polêmica acerca do programa de exposições do Museu Nacional da Colômbia. Uma polarização entre dois regimes de representação da memória histórico-museográfica na Colômbia que se reflete em duas formas de se pensar o museu, em dois projetos museológicos claramente contrapostos. Com este texto, busco reconstruir a polêmica entre estas “correntes” museológico-históricas e, por outro lado, estabelecer alguns pontos de vista críticos em relação aos dois posicionamentos, a fim de explorar os limites da prática curatorial dentro da qual se move, hoje, a representação museográfica da memória histórica na Colômbia.

Palavras-chave: Museu Nacional Colômbia; Prática curatorial; Representação.

Precisamente porque o patrimônio cultural se apresenta distante dos debates sobre a modernidade é que ele constitui o recurso menos suspeito para garantir a cumplicidade social. Esse conjunto de bens e práticas que nos identificam como nação ou como povo é percebido como um dom, algo que recebemos do passado com o devido prestígio simbólico e que, portanto, não convém discuti-lo. As únicas operações possíveis – preservá-lo, restaurá-lo, difundi-lo – são a base mais secreta da simulação social que nos mantém unidos (Néstor García Canclini, 1990:150).

1 Grupo de Investigación Museología Crítica y Estudios del Patrimonio Cultural. Instituto de Investigaciones Estéticas. Universidad Nacional de Colombia. walopezr@unal.edu.co

2 Mestre em História Cultural pela Unicamp e doutorando em História Cultural pela mesma instituição.

Introdução

Ao longo do segundo semestre de 2011, tanto no reduzido círculo acadêmico museológico colombiano como na imprensa cultural do país, iniciou-se uma árdua polêmica acerca do programa de exposições do Museu Nacional da Colômbia. Em princípio, essa disputa, protagonizada por Beatriz González de Ripoll, ex-curadora das coleções de arte e história da instituição, e Cristina Lleras, sua sucessora no cargo, aparentava confrontar duas gerações museológicas, duas maneiras, uma velha e uma nova, de pensar o museu, mas na realidade se trata de uma polarização entre dois regimes de representação da memória histórico-museográfica na Colômbia, que se reflete em duas formas de se pensar o museu, em dois projetos museológicos claramente contrapostos.

De um lado, encontra-se a narrativa histórica que sustenta a exposição permanente que González de Ripoll curou e desenhou museograficamente, inaugurada no final de 2000 e início de 2001, que se estruturou dentro das correntes historiográficas determinadas ideologicamente pela Frente Nacional. De outro lado, estão as narrativas museográficas inspiradas no multiculturalismo e na pluriétnicidade, principais eixos ideológicos da Constituição de 1991, e que procuram representar, em nível museográfico, os atores que não haviam sido incluídos dentro da história oficial frentenacionalista e, sobretudo, aqueles processos sociais que têm constituído objetos disciplinares centrais para a legitimação de processos culturais ofuscados pelas dinâmicas políticas das elites, únicos eixos narrativos da exposição de González de Ripoll.

Com este texto, busco reconstruir a polêmica entre estas “correntes” museológico-históricas e, por outro lado, estabelecer alguns pontos de vista críticos em relação aos dois posicionamentos, a fim de explorar os limites da prática curatorial dentro da qual se move, hoje, a representação museográfica da memória histórica na Colômbia. Neste sentido, o texto está organizado de tal maneira que mesmo o leitor menos atento aos museus colombianos possa obter uma ideia complexa da conjuntura, e o leitor mais experimentado consiga organizar sua própria perspectiva dos desafios que enfrentam os museus históricos no âmbito colombiano, sobretudo em relação ao cenário aberto pela Lei 1448 de 2011, ou Lei de Vítimas, em seu capítulo dedicado à reparação simbólica coletiva.

Crônica de uma disputa: as cartas são colocadas sobre a mesa

Em uma entrevista publicada em 24 de março de 2011, na qual a ministra da Cultura do governo de Juan Manuel Santos, Mariana Garcés Córdoba, realiza um balanço dos seus primeiros sete anos no governo, respondeu a seguinte questão:

- “E como vê o projeto de ampliação do Museu Nacional?”.

- “Em uma reunião interna, pedi que alguém me explicasse qual era a narrativa atual, o conceito museográfico que desejavam propor. Não temos nada contra nem a favor. Não sei se antes era melhor ou pior, mas sei que antes se entrava no Museu Nacional e havia uma narrativa, contavam-me uma história. E os museus patrimoniais devem ter essa função. Qual é o novo desafio? A sala ‘Fundadores’ foi alterada para exposições temporárias... Mas para as propostas dos artistas há muitos outros espaços. O Museu Nacional deve pelo menos promover um grande debate entre os especialistas”

- “Isso tem sido feito, ministra?”.

“Não. Cristina Lleras tem realizado, na sala ‘Fundadores’, exposições temporárias que antes estava reservada para exibir parte do acervo do museu. Tem que haver um debate sobre o tema. Existem olhares como o de Beatriz González, assim como olhares como o de Cristina Lleras. Além disso, é curioso que hoje não compartilhem posicionamentos sendo que uma foi aluna da outra. Agora, claro que é necessária uma ampliação. Neste momento estamos trabalhando em um projeto com o Ministério da Fazenda para ver se é possível ou não. Mas muitos museus patrimoniais em outros países escolhem construir sua segunda sede em outra parte da cidade. O Museu tem como primeira opção ampliar-se no local. Vamos ver se conseguimos, mas se isso não for possível, devemos acabar com o debate; não podemos seguir durante trinta anos com as mesmas discussões” (Ponsford, 2011).

Enquanto Marianne Ponsford, a entrevistadora, perguntava sobre o antigo e problemático projeto de ampliação da sede do Museu Nacional da Colômbia, definido desde 1994, mas que devido a entraves de ordem institucional e política ainda, já iniciada a segunda década do século XXI, não chegou a ser concretizada, a ministra respondeu, por sua parte, questionando diretamente o trabalho de Cristina Lleras. É evidente que, mesmo que a alta funcionária tenha dito não ter uma postura determinada diante do projeto curatorial de Lleras, de antemão, tornou-se uma imagem que precisava ser explicitada. Ao expor publicamente a responsável pela curadoria das

coleções de arte e história do Museu Nacional da Colômbia, repercutiu a posição que Beatriz González de Ripoll vinha divulgando há alguns meses.

A famosa artista e ex-curadora do Museu Nacional da Colômbia, que esteve no cargo das coleções de arte e história desta instituição entre 1990 e 2004, além de realizar um programa proselitista, abertamente crítico do trabalho de Lleras, por meio de um ciclo de conferências itinerantes intitulado explicitamente “*Os museus que fazem palhaçadas*”³, também havia participado, semanas antes, de forma muito polêmica, de um seminário onde participaram especialistas em Museologia e Gestão do Patrimônio da Universidade Nacional da Colômbia e outros museus do Ministério da Cultura. Quando González de Ripoll interveio neste evento, interpelando indiretamente Lleras, entre muitos outros argumentos, leu:

“*Museos divertidos y Disneyworld museístico* [sic]”:

“No século XXI, iniciou-se o espírito do Bicentenário da Independência, que se expandiu improvisadamente por todos os meios de comunicação e atingiu os museus. O modelo de celebração foi precedido por uma atividade da Prefeitura de Bogotá, conduzida por um poeta, Ospina, onde se lançaram mais de quinhentos globos com pinturas de artistas, que estavam estampadas nas superfícies dos globos juntamente com as marcas comerciais que patrocinavam o evento. Esse precedente era um mau presságio [...]”.

“*Diversidade não é diversão*”:

“Tudo estava inserido no domínio da ideia de diversidade. Mesmo que a ideia geral da exposição era afirmar que a Independência havia sido injusta, que não havia obtido êxito, que era necessária uma atitude crítica para comunicar uma mensagem acessível ao público em geral, as esculturas dos pais da pátria foram enfeitadas com perucas afro-negras, com base nas obras de um artista. As pinturas originais da Independência foram acompanhadas, ou substituídas, por imagens de televisão bregas. A América tornou-se um lugar onde as pessoas podiam entrar e se disfarçar de ‘chapoleras’⁴ - as mulheres -, e posar com um jacaré inflável, como os que são vendidos nas

3 “Los museos que hacen payasadas”, no original. (nota do tradutor)

4 *Chapolera* é um vocábulo regional, próprio da região cafeeira colombiana, concretamente dos departamentos de Caldas, Risaralda e Quindío, que se aplica às mulheres camponesas, consortes ou companheiras do pessoal encarregado de colher o café, e que nas expressões folclóricas implica

praças, para tirar uma foto no celular. Não era mais possível observar os uniformes originais dos militares que haviam lutado e morridos em nome da liberdade, porque foram ofuscados pelas roupas usadas pelos atores de televisão. O texto da Ata da Independência foi apresentado como um painel onde as palavras foram colocadas com imãs, as quais podiam ser substituídas por outras, segundo as preferências do público. Tudo era humor banal. Os espaços vazios significavam obviamente que não estavam todos os que haviam lutado pela Independência. [...]” (González de Ripoll, 2011).

Os dois trechos citados acima resumem de forma exemplar a posição de González de Ripoll. Na primeira passagem, homologando dois eventos extremamente diversos e em contextos culturais muito diferentes, “*O voo da liberdade*”, com o qual a Prefeitura de Bogotá inaugurou a celebração do Bicentenário na capital do país, e a exposição “*Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*”, com a qual o Museu Nacional da Colômbia articulou a maioria de suas ações como parte dessas celebrações, não somente atacou a heterodoxia historiográfica do roteiro curatorial desta mostra, mas também sua proposta museográfica e, inclusive, suas atividades pedagógicas. Através da utilização de polarizações ideológicas típicas do intelectual apocalíptico que Umberto Eco caracterizou no final dos anos 60 (Eco, 1993:11), González de Ripoll se opôs à forma com a qual o Museu Nacional da Colômbia assumiu a tarefa de estabelecer um discurso sobre o Bicentenário, relacionando-a ao que os meios de comunicação difundiram ao longo de 2010, e a forma correta de abordá-la. Esta última, do seu ponto de vista, não podia evidentemente ter aceitado o “humor banal” como eixo narrativo, incorporado não só na introdução do discurso crítico dos artistas contemporâneos para a narrativa em curso da exposição, mas também na substituição do objeto histórico e patrimonial como o núcleo da experiência do museu. Estes dois elementos curatoriais aparecem diante de seus olhos como um enorme despropósito.

Algumas semanas depois, no dia 20 de maio, o posicionamento de González de Ripoll finalmente veio a público através de uma entrevista realizada pelo artista Humberto Junca, para a revista “*Arcadia*”. Ali, entre outros comentários, afirmou:

“*Embora pareça contraditório, a tarefa do Museu não é permanecer lotado de pessoas; mas sim preservar a memória do país. A missão do Museu Nacional é apresentar marcos do passado para que o visitante, seja quem for, reflita sobre*

uma forma particular de se vestir. Existe um concurso de beleza dedicado a essa figura feminina do folclore colombiano. (nota do tradutor)

si mesmo e seu presente. O que é grave, repito, é o afã que se tem atualmente de fazer qualquer coisa com o intuito de enchê-lo". (Junca, 2011a: 13).

Ao situar o debate na esfera da missão do Museu, González de Ripoll expôs com muito mais nitidez e profundidade suas críticas e, por conseguinte, o foco fundamental da discussão. Ao privilegiar a função tradicional do museu, relacionando-a com a conservação e o estudo do patrimônio acima da construção de seus laços com a sociedade, a artista e curadora optou por um modelo que, evidentemente, dá um passo atrás diante das possibilidades abertas, não só pelas novas linguagens museográficas, mas também pelas interpretações abertamente críticas da representação hegemônica da memória histórica.

Em outra passagem da entrevista, ampliou e fundamentou sua opinião nesta direção:

[...] Quando eu estudava museologia, me diziam que as funções de um museu deviam ser cinco, como os dedos da mão: colecionar, conservar, estudar, interpretar e exibir; logo nos anos oitenta, Stephen Weil, um britânico, as reduziu para três: preservar, estudar e comunicar. Minha tese é que hoje a sábia harmonia entre essas três funções se perdeu: já não é importante preservar, nem estudar; porque agora tudo é comunicar. O mais importante hoje é que o Museu alcance o maior número de pessoas possíveis, e para isso é preciso torná-lo divertido como um parque de diversões aos moldes de Walt Disney; inclusive o edifício do Museu Nacional foi deixado de lado: já não é mais possível ver a imponência da antiga prisão adaptada por Manuel Vengoechea. O edifício constitui a obra número um do Museu. É uma obra de arte, é uma beleza; mas não o deixam ser visto: cobrem as colunas com cartazes, escondem as treliças, ocupam de telas de televisores para que as pessoas não pensem que não há nada no Museu, que tudo seja entediante. Como na exposição que está montada agora na Sala da Independência sobre a figura do herói, sobre como se ensina a história, com uma grande quantidade de pinturas uma em cima das outras, letreiros por toda parte, cartazes, vídeos... E você não consegue diferenciar nada (Junca, 2011a: 13).

Por sua parte, a equipe curatorial liderada por Cristina Lleras havia começado a apresentar a sua posição na terceira seção do seminário, que havia chamado os especialistas em Museologia e Gestão do Patrimônio, intitulado estrategicamente

“Novos sujeitos para a Independência: patrimônios intangíveis e polifonia fundacional da Nação”. Ali, Amanda Carolina Pérez, uma das historiadoras que fez parte da equipe curatorial coordenada por Lleras para a exposição *“Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos”*, afirmou:

“A exposição tinha como um de seus conceitos centrais a representação. Nas últimas décadas se vem trabalhando com esse conceito, que presta uma atenção especial às relações entre a realidade e a linguagem, e como os significados são definidos. À luz desse conceito, buscava-se estabelecer uma abordagem analítica que propiciasse a reflexão sobre a mediação entre o processo que tem sido denominado de Independência e a forma como tem sido elaborada a memória sobre o referido processo nos últimos dois séculos: quais os acontecimentos e os personagens que se tem privilegiado, quais tem sido ocultados e por quais motivos? Em definitivo, tentava-se desnaturalizar as imagens e os relatos sobre a Independência e tornar explícito que eles respondem a práticas específicas e buscam legitimar relações sociais e políticas; ou seja, também são construções históricas. [...] Neste sentido, a exposição está relacionada a uma concepção de história que se questiona acerca da maneira como se configura o conhecimento histórico; isto é, não pensa a história como um saber distanciado das tensões sociais, mas inserido em um cenário específico. O que é recordado e o que é esquecido têm a ver com as perguntas que as sociedades e os historiadores fazem tendo como referência o seu presente. A partir de tal análise, não pode ser ignorado que as histórias pátrias, particularmente as que fazem referência aos mitos fundacionais como o da Independência, tiveram funções políticas claras como a de criar a noção de um passado comum, que legitimava a ordem social que estava sendo construída. [...] Quando se propôs o projeto de fazer uma exposição para o Bicentenário da Independência no recinto do Museu Nacional, pensou-se que a reflexão correspondente a um espaço como este era a de questionar o seu próprio espaço como produtor de representações sobre a Independência. Em última instância, o objetivo era estudar a memória como um processo e não como uma realidade dada. O que nos interessava era entender a forma como se configurou a memória sobre a Independência e a partir de quais representações havia se constituído

tal memória; a partir de quais materialidades, sejam elas documentos, pinturas, esculturas, programas de televisão. Para um historiador contemporâneo, todas essas representações são fontes, muito além da sua originalidade, aura ou suporte. Desse modo, a exposição desejava tornar visível a maneira como se elaboraram essas representações, sua diversidade, e a possibilidade de transformá-las e questioná-las. Por isso, foi importante incluir trechos de programas televisivos e de rádio que permitiram analisar o modo como circularam os objetos patrimoniais e os discursos históricos sobre a Independência e seus heróis nos meios de comunicação nacional, bem como para refletir como foram apropriados pelo público e como foram reinterpretados estes heróis durante as festividades pátrias” (Pérez, 2011).

Aqui, Pérez esboça o programa curatorial desta exposição, assinalando explicitamente seu distanciamento no que concerne à narrativa que o próprio Museu Nacional da Colômbia havia construído até esse momento, uma das quais, segundo a historiadora, a de *monumentalizar* a fundação da nação, sobretudo, em torno de três personagens históricos: Antonio Nariño, Simon Bolívar e Francisco de Paula Santander. Coerente com esse objetivo, a estratégia museográfica de *“Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos”* estabeleceu uma relativização do valor não só patrimonial, mas narrativo das coleções do Museu vinculadas com a memória oficial sobre o período da Independência. Baseada em uma crítica específica do campo da história, articulada a partir do conceito de representação, a exposição construiu um novo contínuo temporal e museográfico, no qual os objetos *patrimonializados* pelas narrativas precedentes foram situados em um mesmo espaço com objetos, imagens e vídeos elaborados pelos meios de comunicação de massa em outros momentos históricos. Retratos elaborados ao longo do século XIX, documentos históricos, objetos associados a personalidades das elites políticas foram situados no mesmo nível simbólico e valorativo de imagens produzidas pelo rádio e pela televisão sobre as mesmas personalidades.

Paralelamente, a exposição *“Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos”* introduziu novos atores sociais dentro da narração museográfica, rotulados pela historiografia tradicional sob a rubrica de “o povo”. Nas palavras de Cristina Lleras, entrevistada pelo mesmo Humberto Junca, tratava-se de *“soldados, camponeses, heróis sem rosto, negros livres, mulatos e escravizados, indígenas, juanas⁵ e mulheres camponesas”* (Junca, 2011b: 15). À relativização da imagem que as elites

têm projetado de si mesmas através dos museus, entre outras instituições, juntou-se nesta exposição uma crítica da representação do povo que este mesmo setor social havia construído, quer como espaço de rebeldia, como plebe grosseira e degradada ou, ao contrário, como a personificação da soberania nacional.

Em resposta às críticas de Beatriz González de Ripoll sobre a “desfiguração” das atribuições do Museu Nacional da Colômbia, Cristina Lleras respondeu:

“Se você toma um sistema que possui uma preponderância dos objetos das coleções por um lado, e, por outro, a preponderância dos discursos e das ideias, nas exposições permanentes a preponderância dos objetos é muito forte; o que não é ruim, mas significa que refletem as mesmas lacunas que possuem as coleções; assim, temos que perceber como tem sido constituído e quais são os temas representados nas coleções do Museu Nacional: quem está representado, qual história é contada e qual não se conta. Margarita Garrido dizia há dez anos: o Museu tem que contar uma história econômica, tem que contar uma história cultural, tem que contar uma história social, e isso não se encontra nas coleções. O Museu é um museu da nação colombiana que hoje em dia se constrói sobre os cimentos da Constituição de 91. E o Museu não manifestava isso que é proposto pela nova constituição. Quando o Museu foi criado há quase 190 anos refletiu o modo com o qual o Estado-nação foi concebido neste momento. Sendo assim, temos que nos perguntar atualmente qual é a nação que queremos, e nesse contexto, qual é o Museu que queremos. O tema sobre o patrimônio é muito interessante. A forma como eu vejo o tema diz mais respeito ao uso que fazemos desse passado e, neste caso, dessas coleções, do que com os próprios objetos em si. Não acredito que as coisas falem por si mesmas, é preciso fazê-las falar. A mim um sapato não me diz nada. Esse sapato só vai me dizer algo se for colocado em um contexto, se falo da produção têxtil ou da importância de objetos de luxo na colônia. Tenho que contar uma história com esse sapato, torná-lo relevante para os visitantes do século XXI. Meu olhar sobre o patrimônio é que devemos respeitar e conservar as coleções, mas se não as comunicamos e não estamos em contato com esse público, perguntando-lhe “o que isso significou para você”?, essas coleções não possuem valor. [...] Penso que o Museu se torna útil para a sociedade uma vez que não se limita a mostrar o passado, mas que tam-

5 “Juanas” é o apelido dado a algumas mulheres que intervíram, segundo a narrativa histórica convencional, na guerra de independência no vice-reinado de Nova Granada. (Nota do tradutor).

bém se preocupe em propor ferramentas para a reflexão e o debate desse passado que não teve sua construção finalizada, mas acredito que a história está constantemente sendo construída no presente” (Junca, 2011b: 15).

O ponto de partida de Lleras, a crítica à configuração histórica das coleções do Museu Nacional da Colômbia, e, sobretudo, às possibilidades narrativas que esta configuração permite diante dos novos desafios museológicos que a Constituição de 1991 impôs a Colômbia, deixou clara a orientação curatorial e museográfica seguida por ela não só diante da mostra *As histórias de um grito...*, mas em relação à exposição permanente desta instituição. Ainda que pareça coincidir com González de Ripoll no que diz respeito à função do museu, sua visão do problema se desenvolve em uma direção onde as ideias, mais do que os objetos, estabelecem o núcleo fundamental da construção da relação do museu com seu público. Ao se contrapor a um caráter *patrimonializante e monumentalizante* do museu, em prol da construção de uma narrativa curatorial e museográfica que permita ao espectador contemporâneo compreender criticamente a memória histórica, não somente problematizou o próprio lugar do museu, mas respondeu coerentemente às propostas que haviam estabelecido as orientações do Museu dentro do processo de conceitualização e elaboração do Plano Estratégico 2001 – 2010.

Breve aproximação à história do Museu Nacional da Colômbia

O Museu Nacional da Colômbia é uma das poucas instituições museológicas desse país que conta com um corpus bibliográfico relativamente completo. Ainda que isto de forma alguma constitua um relato histórico propriamente dito, em comparação com outros museus nacionais, o seu conforma o conjunto textual mais extenso, sobretudo em relação ao trabalho, que está para se desenvolver neste país, de construir uma crítica museográfica e, além disso, uma ou várias histórias dos museus nacionais.

Embora a historiografia dos museus seja uma matéria mais ou menos inédita no meio acadêmico colombiano, sem dúvida a trajetória de algumas instituições museológicas está marcada por eventuais – porém não menos significativos – relatos que almejam estruturar uma narrativa coerente e, acima de tudo, legitimadora da própria institucionalidade, e que utiliza todos os princípios e protocolos da escrita acadêmica para se instaurar como uma “história”. Neste contexto, sem a menor dúvida, *Itinerario del Museo Nacional de Colombia* (1823–1994) de M. Segura é o trabalho mais elaborado e de grande fôlego que um pesquisador interessado pode encontrar; mesmo não se tratando de modo algum de uma história propriamente dita, nele a autora estabelece com milimétrica precisão temporal a cronologia básica da trajetória desta instituição, auxiliada por uma cuidadosa e abundante antologia documental, que per-

mite ao leitor ter uma ideia muito completa das vicissitudes deste museu ao longo de 171 anos (Segura, 1995).

Em um trabalho anterior, Segura estabeleceu uma periodização básica sobre a história do Museu Nacional da Colômbia, sobre a qual outros autores e a mesma instituição têm construído relatos parciais sobre aspectos museológicos pontuais: natureza de sua fundação, crônica sobre a formação de suas coleções, ensaios sobre as sedes da instituição, análise arquitetônica de sua última e definitiva sede, etc. Do ponto de vista de Segura, o primeiro momento na trajetória do museu estaria centrado no ato fundacional que o criou em 1823 como *Museo de Historia Natural y Escuela de Minas*, e os antecedentes institucionais relacionados basicamente com o legado científico construído pelo naturalista José Celestino Mutis desde 1783, por meio da *Real Expedición Botánica del Nuevo Reino de Granada*. Este período fundacional se estenderia até meados do século XIX, quando, depois de um grande impulso, o museu teria entrado em uma crise que o levaria quase ao fechamento. Um segundo momento foi marcado pela criação da *Universidad Nacional de Colombia* em 1867, e, em 1876, quando o incipiente Estado nacional se vê obrigado a fechar temporariamente esta instituição. Neste período, Fidel Pombo, que anos mais tarde dirigirá o Museu, assumiu o cargo do discreto Gabinete de Mineralogia.

O terceiro momento começaria em 1880, quando Miguel Antonio Caro trabalhava como bibliotecário nacional e era responsável pelo museu; neste período se elabora o Breve Guia do Museu Nacional, primeiro catálogo impresso desta instituição. Durante esse período, graças ao trabalho de José Caicedo Rojas, que atuou como diretor entre 1881 e 1884, algumas das peças do museu foram publicadas no *Papel Periódico Ilustrado*, ilustre periódico dirigido por Alberto Urdaneta, uma das figuras centrais da cena cultural da época. De acordo com Segura, revisar esta publicação é como consultar o arquivo visual do museu entre 1881 e 1887 (Segura, 1993:6). Este terceiro momento chegaria ao fim com a morte de Fidel Pombo, que dirigiu o museu de forma particularmente exemplar de 1884 até 1901. Para Segura, Fidel Pombo foi o primeiro diretor do Museu Nacional a manter contato com outras instituições científicas estrangeiras, para as quais enviou os catálogos elaborados, demandando constante correspondência, convencido de que o reconhecimento do museu no exterior era fundamental para impedir seu desaparecimento (Segura, 1993: 6).

Após um longo e problemático trajeto institucional, durante as primeiras décadas do século XX, o Museu Nacional começou a se consolidar sob a direção de Ernesto Restrepo Tirado (1910–1920). Este etnólogo, arqueólogo e historiador *avant la lettre*⁶, conseguiu aumentar as coleções do museu, e, por outro lado, manteve em dia seu registro, publicando quatro versões do catálogo geral desta instituição. Por fim, conseguiu uma nova sede para o museu e a organização de um concurso anual de artistas.

6 No original.

O século XX: rumo a um novo projeto museológico de representação da nação

O Museu Nacional da Colômbia chega aos tempos mais recentes sob a responsabilidade de três diretoras: Teresa Cuervo Borda (1946 – 1974), Emma Araújo de Vallejo (1974 – 1983) e Elvira Cuervo de Jaramillo (1992 – 2005). Durante a gestão dessas três profissionais se define, sem nenhuma dúvida, o projeto museológico que hoje está em discussão.

Embora o longo período em que Teresa Cuervo Borda dirigiu o Museu Nacional da Colômbia não tenha sido estudado, não é arriscado afirmar que a sua passagem é uma das mais significativas dentro da história desta instituição. Por seus compromissos ideológicos com o Partido Conservador, mas, sobretudo por sua origem de classe e pelo caráter abertamente elitista da sua gestão, não será estranho que o investigador, se conseguir reconstruir a totalidade da exposição permanente do Museu Nacional da Colômbia durante sua administração, encontre uma narrativa museográfica fundada tanto sobre uma estrutura de um grande gabinete de curiosidades históricas e exóticas, quanto sobre um regime de representação filo-hispânica, branca, episodicamente patriótica e moralizante. A passagem de Cuervo Borda pelo Museu Nacional da Colômbia é fundamental porque durante sua administração o Estado outorgou a esta instituição sua sede definitiva, e, com isso, permitiu instaurar o espaço expositivo definitivo para estabelecer uma narração museologicamente ambiciosa com uma amplitude de mais de 16.000 metros quadrados.

Sem a menor dúvida, dentro desse breve balanço, é necessário destacar a importância do período em que Emma Araújo de Vallejo dirigiu o Museu Nacional da Colômbia. Sob sua coordenação esta instituição conseguiu construir um discurso curatorial e museográfico inserido em alguns dos postulados historiográficos da chamada Nova História da Colômbia. Com a assessoria de uma série de comissões formadas por especialistas de diversas disciplinas e do museólogo Ulrich Löber, então diretor do *Landesmuseum Koblenz*, a exposição permanente do Museu Nacional da Colômbia transcendeu o caráter patriótico e elitista que tinha durante a administração de Cuervo Borda, para se estruturar a partir de uma periodização histórica que constitui até hoje o fundamento da exposição permanente em discussão. Desta forma, o grupo de especialistas liderado por Araújo de Vallejo, dentro do qual estava presente González de Ripoll na comissão de artes plásticas, implantou um itinerário narrativo que foi colocado em funcionamento mediante um dos primeiros mobiliários museograficamente concebidos para a mostra permanente. Com a colaboração dos arquitetos Jacques Mosseri e Carlos Niño, Emma Araújo de Vallejo entregou ao país uma exposição que definitivamente começava a levar em conta não só o espectador do museu, mas que implicava uma articulação profissional e moderna da exibição do patrimônio histórico. Além de construir uma narrativa geral de grande fôlego que compreendia desde os tempos pré-hispânicos até a contemporaneidade, dentro da

qual, por exemplo, foi criada a Sala “*Fundadores de la República*”, Araújo de Vallejo organizou o departamento de educação dando início aos primeiros trabalhos de pedagogia histórico-patrimonial dentro da história dos museus do país, com a colaboração de María Giraldo, uma das primeiras museólogas profissionalmente formada dentro do setor dos museus colombianos.

Depois da abrupta saída de Araújo de Vallejo da direção do Museu Nacional da Colômbia durante o governo do presidente Belisario Betancourt (1982 – 1986), esta instituição entrou em um período de crise institucional, até que Elvira Cuervo de Jaramillo, em 1992, assumiu a direção. Cuervo de Jaramillo, sobrinha de Teresa Cuervo Borda, e uma pessoa que havia desenvolvido uma carreira política exitosa dentro do Partido Conservador, sem dúvida alguma levou o Museu Nacional da Colômbia a um estado de maturidade institucional nunca antes conhecido por algum museu do país. Talvez duas de suas principais conquistas tenham sido, em primeiro lugar, a introdução, em 1997, de um artigo específico para museus dentro da primeira lei de cultura do país, e também a conceitualização e a implementação do Plano Estratégico 2001 – 2010. Além de construir toda a infraestrutura institucional para transformar o Museu Nacional da Colômbia em um meio de comunicação de massa, mediante a criação e a realização de várias exposições internacionais, sob a direção de Cuervo de Jaramillo o governo colombiano firmou um convênio com o Programa das Nações Unidas para o Desenvolvimento, a fim de ampliar a sede do Museu Nacional da Colômbia; neste contexto é que foi configurado o que se denominou de Plano Estratégico 2001-2010: Bases para o Museu do futuro.

Os fundamentos políticos de um programa expositivo

Mesmo que ao finalizar a primeira década do século XXI a ampliação do Museu Nacional da Colômbia continue sem êxito, não resta a menor dúvida de que o Plano estratégico 2001 – 2010 permitiu a esta instituição construir uma coerência museológica de profundas consequências. Este plano, elaborado a partir de uma agenda que se desenvolveu ao longo de 1999 e na qual se organizaram encontros com 156 especialistas em áreas e temas museológicos específicos para o público em geral, estruturou a missão do museu em três áreas estratégicas: (i) construção de múltiplas narrativas da história dos processos culturais na Colômbia, (ii) desenvolvimento do público e (iii) fortalecimento dos museus do país (López Barbosa, 2003: 23).

A primeira dessas áreas, inteiramente relacionada com a polêmica que está sendo analisada neste texto, tentava responder algumas das seguintes perguntas: como poderia o Museu construir uma nova representação da história da Colômbia onde são levadas em conta as diversas etnias e culturas do país? Como tornar efetiva a presença das regiões no Museu e fazer com que os diversos públicos se sintam representados nele? Que mecanismos de consulta, cooperação e participação devem ser adotados no desenvolvimento desse processo? (López Barbosa, 2003: 11).

Esta área estratégica, por outro lado, acabou reconhecendo que a exposição permanente do Museu Nacional da Colômbia registrava numerosas lacunas com relação a processos sociais, acontecimentos e outros temas centrais da história cultural colombiana (López Barbosa, 2003:29). Ordenada cronologicamente, esta exposição buscava instruir os visitantes sobre os grandes períodos da história colombiana por meio de um trajeto que começava fazendo referência aos tempos remotos, nos quais é possível documentar a presença do ser humano no território hoje ocupado pela Colômbia, até 1948, sem abordar, no entanto, a complexidade e a diversidade das dinâmicas sociais e culturais que integram a trajetória histórica da Nação Colombiana.

A despeito desse incremento contínuo das coleções do Museu e dos significativos avanços na investigação histórica e antropológica, bem como das inovações museográficas, a exposição da qual González de Ripoll havia sido curadora, encontrava-se muito distante de construir uma representação do caráter multiétnico e pluricultural da Nação, cujo reconhecimento, ademais, era de ordem legal no contexto constitucional promulgado em 1991 (López Barbosa, 2003: 29). Neste sentido, o documento mencionado também afirmava:

“Em consequência, o Plano Estratégico do Museu Nacional da Colômbia foi orientado globalmente a obter contribuições efetivas do Museu para o desenvolvimento do país e para a superação dos conflitos nacionais, e demonstrar publicamente e amplamente que o Museu Nacional não é elitista, que pertence de fato a todos os colombianos e que pode se converter em um lugar de encontro de/com as diferenças que caracterizam a identidade multiétnica e pluricultural da nação. O Plano sustenta que a ampliação do conhecimento e a geração de espaços de discussão aberta da história da construção desta identidade podem ser uma base fundamental para projetar um melhor futuro comum e contribuir visivelmente à superação dos conflitos nacionais. [...] A Área Estratégica Construção de múltiplas narrativas da história dos processos culturais na Colômbia pretende estudar e divulgar extensamente o caráter multiétnico e pluricultural da nação, assim como se aprofundar na análise da construção de símbolos da identidade nacional mediante a instauração de um processo contínuo de debate, reflexão e investigação de forma participativa. Este processo criará uma presença do Museu de ampla cobertura nas diferentes regiões do país e nos diversos setores da população, explorando novas visões da identidade nacional e indagando a complexidade dos processos sociais e do devir histórico das regiões” (López Barbosa, 2003: 30).

O colapso de um regime de representação

A despeito da campanha de desprestígio feita por González de Ripoll em relação ao trabalho de sua sucessora, Cristina Lleras, tendo como resultado final a renúncia da segunda, fica claro que o marco museológico sobre o qual vinha se delineando e realizando as intervenções na exposição permanente do Museu Nacional da Colômbia, assim como as exposições temporárias desde 2004, não era uma intervenção curatorial arbitrária, muito menos uma alternativa museográfica superficial de Lleras e sua equipe de curadores, mas um projeto coerente com o Plano Estratégico 2001 – 2010. Nas mostras, como *“Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos”* havia um projeto museológico de longo alcance, que, além de estabelecer uma direção para se repensar as coleções do Museu Nacional da Colômbia, também apontava para a inserção de novas narrativas histórico-museográficas e, junto a isso, a novas formas de relação com o público visitante. Jesús Martín Barbero, em sua intervenção na polêmica que está sendo reconstruída na revista *“Arcadia”*, expressou-se da seguinte maneira:

“Não pode resultar estranho que a minuciosa coerência deste relato se choque frontalmente com a ‘vulgaridade’ dessa outra narrativa que, baseando-se na Constituição que hoje nos rege, tenha ousado introduzir no museu da pátria as hibridações dos indígenas e os negros contemporâneos, e também as mulheres, sejam elas feministas ou telespectadoras de novelas de hoje, e até os homossexuais. [...] A forma confusa e maniqueísta com que Beatriz González se queixa de que ‘o museu está cheio de gente’ fica evidente quando se sabe que se tentou, nos últimos anos, encher o museu não de pessoas, mas de todo o país que estava e segue excluído, mudo, ausente. Pois o verbo comunicar não se limita aos estratagemas do marketing, mas significa outra coisa, fala e segue falando de uma questão crucial: a de criar uma comunicação do museu com o complexo e contraditório país chamado Colômbia. Um país que não pode ser pensando nem entendido sem atentar para as mestiças culturas urbanas, que é onde a identidade nacional sofre suas maiores transformações estimulada pela emergência, primeiro, de novas identidades formadas por imagens nacionais, tradições locais e fluxos de informação e imagens transnacionais, e, segundo, de novos sujeitos políticos, novas cidadanias que dão forma a outros modos de estar juntos – tribos juvenis, comunidades pentecostais, grupos sexuais – a partir das quais os habitantes da cidade respondem aos sel-

vagens processos de urbanização relacionados não somente com a velocidade das trocas e dos fluxos da informática, mas com esses outros fluxos sociais que seguem produzindo a pauperização do campo e o deslocamento de milhões de camponeses” (Martín Barbero, 2011: 18 y 19).

É evidente que Lleras e sua equipe curatorial não haviam feito outra coisa senão desenvolvido o projeto museológico inspirado pelos princípios políticos da Constituição de 1991, instaurando um espaço expositivo crítico que buscava construir uma nova escrita museográfica da memória histórica nacional. Em muitos sentidos, o Departamento de Coleções de Arte e História do Museu Nacional da Colômbia, sob sua direção, assumiu alguns dos principais desafios dos museus colombianos, sobretudo ao tentar renovar as formas, conteúdos e linguagens museográficas que até o momento eram utilizadas para representar a memória histórica, e ao buscar um discurso curatorial que fosse compatível com o novo projeto político de nação emanado da nova carta constitucional e com os processos de internacionalização da cultura e os paradigmas contemporâneos da museologia (López Rosas, 2008).

Neste contexto, a renovação das linguagens museográficas não só poderia envolver uma mudança no estilo das estantes e dos anúncios de uma exposição em termos do estilo contemporâneo; trata-se da re-conceitualização profunda e radical das formas, estratégias e metodologias que adota hoje o museu para apresentar o patrimônio cultural. Além da reflexão lúcida e pertinente sobre os pressupostos culturais dos processos de recepção, interpretação e apropriação dos possíveis públicos, também implica um processo de experimentação crítica sobre as formas de articulação simbólica da memória, em meio ao conflito político que vive o país. Enquanto isso, a busca de um discurso compatível com os pressupostos ideológicos da Constituição de 91 implica, necessariamente, situar o museu em um papel de protagonista no processo de negociação nacional, superando a frustração da vontade de representação em que essas instituições têm estado sujeitas no âmbito colombiano. Ir além da consagração de certos grupos e redes sociais privilegiadas, de ilustres instituições como a Igreja Católica ou de práticas profissionais de determinadas disciplinas e ofícios, compreende construir um novo regime de representação, onde a discussão sobre os diversos e dramáticos tipos de exclusão simbólica e política que nossa sociedade tem perpetuado desempenha um papel fundamental (López Rosas, 2010:125).

É evidente, haja vista a intervenção da ministra da Cultura no debate, que o projeto de configurar um novo caminho curatorial e museográfico para a representação da memória histórica no contexto colombiano, gerou uma resistência muito significativa dentro de diversos grupos sociais, desde os mais insistentemente reacionários até os membros notáveis da intelectualidade “progressista”. Neste contexto, o papel destes últimos sujeitos dentro do debate sobre a exposição “*Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*” chama a atenção, porque resultou abertamente

paradoxal, ao conseguir realizar a tarefa de frear um processo já bem consolidado em alguns museus do país, como, por exemplo, o Museu Nacional da Colômbia, o Museu de Antioquia, o Museu Colonial e o Museu da Independência – Casa do Floreiro. Este é o caso, sem dúvida alguma, de González de Ripoll. Esta curadora, que como artista goza de uma fama e legitimidade indiscutíveis por ter realizado uma obra claramente crítica do *status quo* político, ao menos desde os anos 60 até os 90, sistematizou e materializou a oposição dos setores da direita da sociedade colombiana. O irônico espírito modernista que a havia situado junto à vanguarda cultural em outros períodos, não a permitiu dessa vez avaliar com equilíbrio a proposta curatorial e museográfica que a sua sucessora no Museu Nacional da Colômbia vinha fazendo desde 2004. Impedida por uma prática curatorial que nunca é submetida aos debates disciplinares mais recentes das teorias da história, González de Ripoll levantou uma discussão sobre o significativo museográfico, ignorando a questão de fundo que estava sendo colocada pelo grupo do Departamento de Curadoria e História do Museu Nacional da Colômbia: como construir uma narrativa coerente com os novos limites da nação em meio ao conflito armado que ainda vive o país. Ligada a algumas coleções que, pela sua própria história, não podiam fundamentar um projeto de representação museográfica do complexo e agitado passado histórico colombiano, ela tampouco pôde perceber o rigor experimental que respaldava as propostas deste valente grupo de curadores, cuja prática não foi só coerente com os enfoques mais contemporâneos das teorias da memória, mas também com os resultados das pesquisas históricas e antropológicas mais recentemente realizadas no país.

Pelo contrário, o trabalho de Lleras e de sua equipe foi visto, internacionalmente, a partir de outros pontos de vista; por exemplo, nas palavras do historiador e professor de Museologia brasileiro Camilo de Mello Vasconcellos:

“[...] A Partir dessa perspectiva, a exposição do Museu Nacional da Colômbia me parece muito importante, pois vem ao encontro de muitas destas reflexões. Ao invés de comemorar o grito de Independência de maneira pouco crítica e reflexiva, dando importância aos heróis, aos fatos e às datas, o museu se propôs a pensar criticamente as diferentes representações que o grito teve nos últimos 200 anos de vida republicana. Como foram as comemorações do Centenário? foi a indagação proposta por um dos estandes da exposição. O que estava em jogo nos 100 anos anteriores? Como foi comemorada a Independência em 1810? Como foram sendo criadas as distintas visões a respeito de Simón Bolívar em 1810, 1910 e em 2010? Como a televisão se apropriou da figura de Bolívar e o representou em novelas, quadros, ilustrações, etc.? Como se forma um determinado imaginá-

rio de Simón Bolívar? Bolívar é um herói? O que é um herói? Que qualidades deve ter um herói? Estas perguntas me parecem oportunas e me motivaram como ponto de partida da proposta museológica e de pesquisa. Para terminar, gostaria de dizer que esta exposição, assim como a do Museu da Independência – Casa do Floreiro, causou-me um impacto muito grande. Chegar a estas instituições e ver a forma com que estão tratando as memórias na esfera de um museu histórico me deu a garantia de ser algo além de uma proposição teórica – pois trataram a memória da comemoração como objeto da história e de uma maneira didática e muito clara para o público visitante, além de mostrar que a sociedade colombiana vem buscando novos caminhos e outras formas de viver o seu presente a partir de seu olhar para o passado” (Vasconcellos, Camilo de Mello. 2011).

Conclusão

A qualificada voz de Camilo de Mello Vasconcellos define, de forma muito concisa, o contexto de uma avaliação mais pertinente para a crítica museológica de “*Las historias de un grito. 200 años de ser colombianos*”. Neste sentido, a compreensão íntegra dos objetivos do projeto expositivo e de suas metas tanto conceituais quanto políticas constitui o ponto de partida para a interpretação precisa de sua estrutura e, sobretudo, de seus impactos, tanto no contexto acadêmico quanto no imaginário coletivo; acima de tudo, é fundamental considerar as questões levantadas nessa mostra tanto no que concerne às relações disciplinares entre museologia e história quanto das relações entre a linguagem museográfica, a comunicação e a educação museológica; espaços onde é possível compreender efetivamente os problemas vinculados à representação da memória histórica.

Algumas dessas indagações, entre muitas outras, são: como construir espaços de encontro com o patrimônio histórico fora dos paradigmas da cultura letrada, fora da supremacia do ponto de vista do especialista? É possível e relevante transcender o humor museográfico? Poderia ir mais além? Instaurar a ironia museográfica como eixo do desenvolvimento de um discurso histórico-curatorial? É pertinente reinstalar uma narrativa sobre os mitos fundacionais da nação partindo de perspectivas mais democráticas ou o novo papel do museu se limita à crítica mordaz e corrosiva dos relatos tradicionais? Deve o museu desmistificar os heróis de nariz curvados e grandes bigodes, de perfil guerreiro, sem propor nada em troca? Podemos falar no museu de heróis culturais? Ou deveriam ser banidos das salas de exposição? Devemos heroicizar os líderes de outros segmentos sociais? Como fazer isso sem um substrato material? E como devemos falar dos carrascos quando estes dispõem de um aparato

muito poderoso de legitimidade social? Como construir coleções históricas sobre o passado mais recente? Que função cumpre o museu histórico no processo de patrimonialização de séries culturais contemporâneas? As imagens e os discursos dos meios de comunicação de massa são suscetíveis de patrimonialização? Quais instituições e sujeitos sociais podem e devem intervir neste processo? Como passar de uma curadoria historiograficamente tradicional a uma curadoria crítica? E desta última a uma curadoria progressista e propositiva? Retornando ao contexto colombiano: o atual processo de restituição de terras às vítimas do conflito armado na Colômbia não necessita de um relato histórico e museográfico que o legitime como dinâmica política? É possível construir um programa expositivo no âmbito do museu sobre as vítimas do conflito sem vitimizá-las? Quais são os limites entre o experimento museológico que busca narrativas mais democráticas do passado e o multiculturalismo mitigado e populista? Não se diluem as diferenças culturais em um reconhecimento acrítico dos processos e das dinâmicas históricas, sobretudo em memórias de grupos cuja estrutura fundamental está dada pelo trauma coletivo?

Gostaria de encerrar esse texto com a transcrição da mensagem que o historiador e museólogo mexicano Luis Gerardo Morales enviou a Cristina Lleras e ao autor dessas palavras, ao tomar conhecimento da renúncia da curadora. Embora tenha um tom muito pessoal e confidencial, não há dúvida que é muito significativo para estabelecer a dimensão continental que poderia alcançar o debate que procurei sistematizar ao longo das páginas precedentes.

De: Luis Gerardo Morales
 Para: Cristina Lleras, William Alfonso López Rosas
 Data: 18 de janeiro de 2012 13:57

Estimad@s William y Cristina:

Não só concordo completamente com as palavras do meu querido colega William, mas lamento profundamente, Cristina, sua renúncia forçada do Museu Nacional por falta de liberdade de expressão, que pensei que pudesse ser rompida nesta nobre instituição da minha querida pátria adotiva que é a Colômbia. Com efeito, como bem assinala William, ter visitado em 2010 a exposição comemorativa da Independência colombiana (com o retrato de Fernando VII ao contrário), assim como as memórias de Simón Bolívar, junto com o Museu do Floreiro, foram para mim sinais muito alentadores do que podia ser feito com os museus históricos que, na nossa tradição latino-americana (pelo menos, muito claramente, no México) se encontram defasados por completo das inovações curatoriais e didáticas que observamos em outros tipos de museus, como são os de arte, ciências e de tecnologia industrial. Estou convencido, sem dúvida alguma, da tremenda incompreensão da qualidade e sofisticação acadêmica do seu trabalho curatorial, e pior ainda, do erro que cometeram os responsáveis pela

sua decisão de abandonar seu excelente trabalho junto ao museu. Toda essa situação desagradável, que não devemos deixar passar em branco, ainda mais àqueles que se dedicam à museologia, deve pelo menos permitir que você se sinta orgulhosa por ter levado ao limite a institucionalidade da memória comemorativa em sua tarefa de fragmentar⁷ a memória histórica, entendida como trabalho de indagação e interpretação. Porque a investigação das representações sociais é também um estudo da difusão dos saberes, da difícil relação entre pensamento, comunicação e poder. O estudo dos museus históricos na América Latina é uma confluência de conceitos sociológicos e psicológicos, não somente históricos. Mas que diabo das autoridades pode entender isso? Escandalizaram-lhes um busto de Simón Bolívar com cabelo afro? Faltou-lhes ler Castoriadis para quem o “imaginário” é uma construção de sistemas de classificação, nem sempre racionalmente elaborados que possui eficácia e coerência tanto em sua elaboração quanto em seus usos. Neste sentido, o “imaginário museográfico” não significa que “seja a imagem de”, pelo contrário, é uma criação incessante e principalmente indeterminada de figuras, formas/imagens, a partir das quais somente pode “referir-se a algo”. Por conseguinte, o imaginário não tem o objetivo de refletir, senão projetar, e, em todo caso, elaborar (em um sentido antropológico e psicanalítico) mediante o simbolismo. O museu somente ressignifica os referentes a partir de objetos muito concretos que são irredutíveis a um só significado, sabemos muito bem, e que unicamente no espaço ritualizado do museu histórico adquirem seu pleno sentido evocativo. Agora, nessa ritualidade se busca internalizar a memória afetada e conseguir na Colômbia o mesmo que na Venezuela e no México. O “caso Lleras” (perdão pela alusão judicial) nos recorda que as memórias afetadas perduram na longa duração e nos mostram que a historicidade das observações museográficas vai ao sentido oposto das revoluções, por exemplo. As observações museográficas caminham no ritmo lento da história, aquilo que não se move a não ser em longo prazo ou talvez nunca.

Um abraço solidário para você, Cristina, e nos agradaria muito, na medida das nossas possibilidades, algum dia poder escutá-la e tê-la conosco no curso de pós-graduação em Museologia do INAH.

Meu querido William agradeço pela interação sempre solidária de sua parte com os colegas caídos nas trincheiras da museologia crítica, séria e profundamente acadêmica (comprometida com o bem estar visual dos observadores) (Morales Moreno, 2012).

Bogotá, Cidade Universitária, fevereiro de 2012.

7 “hacer trizas”, no original (nota do tradutor).

Referências bibliográficas

- Agudelo, C. E. (2002). *Multiculturalismo en Colombia. Política, exclusión e inclusión de poblaciones negras*. En: http://www.iidh.ed.cr/comunidades/diversidades/docs/div_enlinea/MULTICULTURALISMOENCOLOMBIAcarlosagudelo.pdf
- García Canclini, Néstor. (1990) *Culturas híbridas. Estrategias para entrar y salir de la modernidad*. Mexico: Grijalbo.
- De Mello Vasconcellos, C. (2011). *Transcripción de intervención oral en el primer panel del Seminario ¿Independencia en el museo? Consensos y disensos sobre las exposiciones conmemorativas del Bicentenario de la Independencia de los museos del Ministerio de Cultura en Bogotá*. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (texto sin publicar).
- Eco, U. (1993). *Apocalípticos e integrados*. Barcelona, Lumen.
- Garrido, M. (2001). «Un museo con narrativas diversas». En: VV. AA. *La arqueología, la etnografía, la historia y el arte en el Museo*. Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, Bogotá, p. 259 a 263.
- González de Ripoll, B. (2011). *Transcripción de intervención oral en el tercer panel del Seminario ¿Independencia en el museo? Consensos y disensos sobre las exposiciones conmemorativas del Bicentenario de la Independencia de los museos del Ministerio de Cultura en Bogotá*. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá. Consultable en: <http://mmgp.co/seminarios/independenciaenelmuseo/index.html/#top>
- Jaramillo Agudelo, D. (1976). «La nueva historia de Colombia». En VV. AA. *La nueva historia de Colombia*, Bogotá, Instituto Colombiano de Cultura.
- Junca, H. (2011a). «Entrevista a Beatriz González: “La misión del Museo no es permanecer lleno de gente sino preservar la memoria del país»». En: *Arcadia*. Publicaciones Semana S. A., Bogotá; No. 68, mayo-junio de 2011, p. 12 y 13.
- Junca, H. (2011b). «Entrevista a Cristina Lleras: “Al Museo de nada le sirve tener unas colecciones fantásticas si nadie lo visita” ». En: *Arcadia*. Publicaciones Semana S. A., Bogotá; No. 68, mayo-junio de 2011, p. 14 y 15. Consultable en: <http://www.revistaarcadia.com/arte/articulo/al-museo-nada-sirve-tener-unas-colecciones-fantasticas-nadie-visita/25175>
- Morales Moreno, L. G. (2012). *Correo electrónico* (texto sin publicar).
- Pérez, A. C. (2011). *Transcripción de intervención oral en el cuarto panel del Seminario ¿Independencia en el museo? Consensos y disensos sobre las exposiciones conmemorativas del Bicentenario de la Independencia de los museos del Ministerio de Cultura en Bogotá*. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá (Grabación sin publicar).

Pineda Camacho, R. (1997). «La Constitución de 1991 y la perspectiva del multiculturalismo en Colombia». En: *Alteridades*. Departamento de Antropología - Universidad Autónoma Metropolitana, México D. F.; No. 14, p. 107 a 129.

Ponsford, M. (2011). *La ministra responde*. En: <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/articulo/la-ministra-responde/24576> (consulta realizada el 28 de agosto de 2011)

López Barbosa, F. (2003). *Plan estratégico 2001 - 2010. Bases para el Museo Nacional de futuro*. Museo Nacional de Colombia - Ministerio de Cultura, Bogotá.

López Rosas, W. A. (2010) «Los museos de la Universidad Nacional de Colombia: desde el margen institucional a la construcción de institución». En: López Rosas, W. A. (compilador y editor). *Museos, universidad y mundialización. La gestión de las colecciones y los museos universitarios en América Latina y el Caribe*. Maestría en Museología y Gestión del Patrimonio - Universidad Nacional de Colombia, Bogotá.

Martín Barbero, J. (2011). «El país que no cabe en el museo de doña Beatriz». En: *Arcadia*. Publicaciones Semana S.A., Bogotá; No. 71, agosto-septiembre, p. 18 y 19. Consultable en: <http://www.revistaarcadia.com/imprensa/articulo/el-pais-no-cabe-museo-dona-beatriz/25905>

Segura, M. (1993). «Auroras y ocasos del Museo Nacional». En: *Lámpara*. Esso Colombiana, Vol. 031, No. 0122, Bogotá, p. 1 a 10.

Segura, M. (1995). *Itinerario del Museo Nacional de Colombia (1823 - 1994)*. Museo Nacional de Colombia - Colcultura, Bogotá.

CAPÍTULO 9

EDUCAÇÃO E MUSEU: CONSTRUÇÕES E POSSIBILIDADES INTERDISCIPLINARES DO SABER FORMAL ESCOLAR E DO SABER NÃO FORMAL COMUNITÁRIO

ELIZABETE TAMANINI¹, JUDITH STEINBACH²

Resumo: As reflexões sugeridas neste texto são decorrentes de estudos e experiências sobre museus e educação e em especial apresentam resultados de Ações educativas desenvolvidas pelo Museu Arqueológico de Sambaqui de Joinville/SC em Projetos envolvendo Ensino Formal e participação comunitária na perspectiva da preservação e da Arqueologia Pública. A partir destas experiências ressalta-se complexidades presentes na instituição museológica contemporânea frente a diferentes contextos territoriais e das desigualdades de acessibilidade da informação e formação básica escolar apontando como pressuposto a consolidação de políticas públicas de educação e patrimônio.

Palavras-chave: Educação; Museu; Educação Básica; Patrimônio; Participação Comunitária.

Introdução

Tem-se como pressuposto que a educação em museu é algo intrínseco a sua existência, estando ele aberto ou fechado. Os estudos sobre o surgimento dos museus, passando pelos gabinetes de curiosidades, pelos jardins botânicos, ao conceito de museu defendido pela UNESCO, ou ainda conforme a Mesa Redonda de Santiago do Chile (1972) “como instrumento de educação, intervenção social e de desenvolvimento das populações” se faz presente. Pode-se observar, contudo, que esta estreita ligação entre Museu e Educação no Brasil e na América Latina vêm constantemente sendo rediscutida à medida que o conceito de museu é re-significado ou que se re-

1 Professora pesquisadora - Mestrado em Educação/UNIVILLE /elizabethetamanini@univille.br

2 Educadora e Coordenadora do Museu Nacional de Imigração e Colonização de Joinville