

LA RADIANTE AVENTURA DE LOS MUSEOS

Mario Chagas¹

La herencia museológica del siglo XX se impone como carta-testamento y desafío a exigir lecturas y ejercicios de investigación, con la certeza anticipada de que múltiples respuestas son posibles. En la aurora del nuevo milenio, los museos – de artes o de ciencias, públicos o privados, populares o eruditos, biográficos, etnográficos, locales, regionales o nacionales – todavía sorprenden, provocan sueños y vuelos en las alas de la imaginación. He aquí lo que ellos todavía son: cantos que pueden disolver el presente en el pasado y, también, hacerlo desabrochar en el futuro; antros ambiguos que pueden servir indistintamente a dos o más señores; campos que tanto pueden ser cultivados para atender a intereses personalistas como para favorecer el desarrollo social de poblaciones locales; espacios que tanto pueden ser celdas solitarias como sitios abiertos e iluminados por el sol; casas habitadas, al mismo tiempo, por los dioses de la creación, de la conservación y del cambio.

Los museos todavía son lugares privilegiados del misterio y de la narrativa poética que se construye con imágenes y objetos. Lo que torna posible esa narrativa, lo que fabula ese aire de misterio es el poder de utilización de las cosas como dispositivos de mediación cultural entre mundos y tiempos distintos, significados y funciones diferentes, individuos y grupos sociales diferentes.

Leer y narrar el misterio del mundo a través de un mundo de cosas es un desafío que se impone incluso antes del aprendizaje de las primeras letras y de los primeros números. Comprender y saber operar en el espacio (tridimensional) con el poder de mediación de que las cosas están poseídas es la base de la *imaginación museal*. No hay museo posible sin que esa potencia imaginativa entre en movimiento, es ella que actualiza los museos y les confiere vida y significado político-social.

¹ Poeta, museólogo, doctor en Ciencias Sociales. Profesor del Departamento de Estudios y Procesos Museológicos de la Universidad Federal del Estado de Río de Janeiro (Unirio), con actuación en el Programa de Pos grado en Memoria Social, en el Programa de Pos grado en Museología y Patrimonio y en la Escuela de Museología; profesor invitado de la Universidad Lusófona de Humanidades y Tecnologías y Coordinador Técnico del Departamento de Museos y Centros Culturales de Iphan.

El surgimiento de nuevos paradigmas no inviabiliza enteramente el paradigma anterior, abre solo nuevos campos de posibilidades y dispone nuevas (o viejas) herramientas para enfrentar los nuevos (o viejos) problemas. Además, es importante resaltar, la complejidad de la dinámica social no autoriza la naturalización de la creencia en marcos rígidos que pretenden hacer *vacío total* de los procesos y desarrollos anteriores.

En el caso de los museos, esa comprensión es de gran importancia, una vez que ellos y sus acervos, aún cuando organizados dentro del paradigma clásico de la museología, pueden ser semillas capaces de explotar, en un determinado ahora, con el vigor de una narrativa que deshace la pretensión de construcción de muros separadores de tiempos y espacios. Por último, el paradigma clásico de museología en Brasil y en el mundo europeo, por ejemplo, dominó la mayor parte del siglo XX y sobrevive robusto, como un componente adicional del espectro cultural contemporáneo.

Por todo esto, supongo que no es desprovisto de sentido el entendimiento de que los cambios entre centro y periferia son más intensos, complejos y desconocidos de lo que normalmente se imagina. La antropofagia - conviene destacar - no es una exclusividad del modernismo brasileño. En el campo museal ella ha sido una práctica que a menudo está presente en el plano nacional e internacional. No suena raro para ese campo la hipótesis de que aquello que aquí se produce no sea tan solo copia, sino que también sea original y, por lo tanto, susceptible de ser antropofagizado. Regístrese aún que la *imaginación museal* brasileña, para bien y para mal, parece adherir con facilidad al nuevo, sin que eso impida el hibridismo y represente grandes compromisos o grandes desvinculaciones.

En el siglo XX, en Brasil y en el mundo, los museos se multiplicaron a gran velocidad. Y esa multiplicación numérica vino acompañada de una expresiva ampliación de museo diversidad; además, su llamado mítico parece también haber crecido, sin perjuicio de sus dimensiones política y lúdico-educativa.

Desde el siglo XVIII, venía gradualmente germinando la suposición de que todo sería susceptible de musealización, y eso parece haberse confirmado en el siglo XX. Y esa confirmación vino por caminos variados; surgieron por el mundo museos de todo tipo: museos que se llaman museos; museos que se llaman casas, espacios y centros culturales; museos que se llaman jardines, ciudades y sitios históricos, etnográficos y arqueológicos; museos que se

llaman ómnibus, navíos y trenes; museos que se llaman calles, redes de alcantarillas y reservas forestales.

La escritura de los museos volvió al campo de interés de artistas, filósofos, antropólogos, sociólogos, educadores, historiadores, políticos etc. En mi entendimiento, eso ocurrió por, por lo menos, dos motivos relativamente simples: la centralidad del poder de mediación de las imágenes y de los objetos en el cosmo de la cultura; y la capacidad de renovación de la *imaginación museal*.

Cuando, en las décadas del 1960 y 1970, algunos sectores de la vanguardia cultural del Occidente anunciaron la muerte o, en el mejor de los casos, el desaparecimiento próximo de los museos, supuestamente no consideraban esos dos simples motivos.

En agosto de 1971, como informó Hugues de Varine, durante la IX Conferencia General del Icom, realizada en Paris, Dijon y Grenoble, el beninense Stanislas Adotévi y el mexicano Mario Vásquez proclamaban abiertamente: la “revolución del museo será radical, o el museo desaparecerá” (VARINE, 1979: 23; 2000: 63-64).

El necrológico del museo, traducido a partir de un determinado deseo político, aparecía acompañado de un discurso que colocaba en movimiento críticas severas al carácter aristocrático, autoritario, no crítico, conservador e inhibidor de esas instituciones, consideradas como especie en extinción y, por eso mismo, llamadas de “dinosaurios” y de “elefantes blancos”. Sin embargo, 20 o 30 años después, se verificó que los museos no solo no murieron, sino que proliferaron y ganaron importancia en la escena cultural y en la vida social del mundo contemporáneo.

Algunos ejemplos sobre la proliferación de los museos relatados en la obra *La Museologie*, atribuida a George Henri Rivière (1989: 62-68) son claros e indican que, en el período de 1975 a 1985, el número de museos aumentó expresivamente en países como la antigua República Federal de Alemania, Canadá, Estados Unidos, Japón y Francia.

En el seminario “Gestión museológica: desafíos y prácticas”, realizado, en septiembre de 2003, en la Pinacoteca del Estado de São Paulo, Timothy Mason informó que, en Gran Bretaña, existían, en 1962, en torno de 900 museos y, en 2003, aproximadamente 2.500, de los cuales 1.100 eran pequeños museos que sobrevivían independientes de recursos financieros obtenidos directamente de las esferas gubernamentales.

En Brasil, la proliferación de los museos tiene correspondencia con ese cuadro general, una vez que, como observó Benny Schvasberg, en 1972, se calculaba un total de 391 museos y, en 1984, ese número se amplió a 803 (SCHVASBERG, 1989: 115-116).

De cualquier forma, las críticas dirigidas al carácter dinosáurico de algunas instituciones museales surtieron algún efecto y parecen haber estimulado los vientos reformistas y modernizantes que, en las décadas del 1980 y 1990, pasaron por algunas de ellas. La modernización trajo mayor preocupación con los servicios destinados al público y mayor atención a las prácticas pedagógicas, además del perfeccionamiento de los recursos expográficos y del perfeccionamiento de los procedimientos técnico-científicos en las áreas de preservación, conservación, restauración y documentación museográfica.

En un mundo que pasó a adoptar el espectáculo como medida de todas las cosas, el propio carácter dinosáurico fue transformado en elemento espectacular. Como un corolario de la cultura espectacular absorbida y desarrollada por los museos clásicos y tradicionales, se consagraron las llamadas mega-exposiciones, algunas tratando de artes, otras de tesoros históricos y otras todavía de ciencias y de dinosaurios, todas siempre espectaculares. Los dinosaurios musealizados y los museos dinosáuricos volvieron a la moda. Los vientos reformistas mientras tanto, no pretendían abolir y no abolieron los acentos autoritario, aristocrático, colonialista e imperialista de muchas de esas instituciones. Lo que se pretendía evitar – y se evitó – es que un museo como el Louvre, considerado como “prototipo del acopio de un patrimonio burgués” (MENEZES, 1994: 11), fuese incendiado, como simbólica e irónicamente preconizaban los representantes de la generación rebelde del movimiento social francés de Mayo de 1968.

Mi sugerencia es que el diagnóstico de la muerte o del desaparecimiento próximo de los museos – considerados como lugares consagrados por la tradición cultural de la burguesía occidental – debe ser leído como parte de los movimientos político-sociales de crítica y respuesta que, en las décadas del 1960 y 1970, alcanzaron de lleno diversos valores institucionalizados. Si por una parte, esas críticas parecen haber contribuido a la invención de un nuevo futuro para los museos clásicos y tradicionales, por otra, parecen haber puesto en movimiento el deseo de constituir una nueva *imaginación museal*, hasta entonces no prevista.

Al inicio de la década de 1970, esa nueva *imaginación museal* comenzó a ganar visibilidad a partir de experiencias desarrolladas en diversas partes del mundo, sin que entre ellas hubiera, inicialmente, visibles canales de intercambio. En ese cuadro, se sitúa el surgimiento del ecomuseo, que, según el creador del término, no era más “que una tentativa, una invitación a dar pruebas de imaginación, de iniciativa y de audacia” (VARINE, 2000: 62).

Hugues de Varine, uno de los participantes de la generación del 1968, relata que fue el quien creó el neologismo *ecomuseo*, en un restaurante en París, en la primavera del 1971, durante un almuerzo para tratar de la organización de la IX Conferencia General del Icom, en compañía de George Henri Rivière, ex director y consejero permanente del Icom, y de Serge Antoine, consejero del ministro del Medio Ambiente. Durante ese almuerzo, George Henri Rivière y Hugues de Varine, visualizando la apertura de un nuevo campo para la investigación museológica, explicitaron el deseo de oír al ministro a manifestarse públicamente acerca de las relaciones entre el museo y el medio ambiente. El consejero del ministro, en tanto, estaba reticente:

Nos esforzamos sin éxito, G.H. Rivière y yo, para convencer a nuestro interlocutor de la vitalidad del museo y de su utilidad. Finalmente, por broma, dije: “sería absurdo abandonar la palabra; mejor cambiar la imagen de marca... pero se puede intentar crear una nueva palabra a partir del museo...”. E intenté diversas combinaciones de sílabas a partir de las dos palabras “ecología” y “museo”. En la segunda o tercera tentativa, pronuncié “ecomuseo”. Serge Antoine agudizó el oído y declaró pensar que tal vez esa palabra pudiese ofrecer al Ministro la ocasión de abrir un nuevo camino a la estrategia de su Ministerio (VARINE, 2000: 64).

Como se puede percibir, el término *ecomuseo* nació de un juego de palabras y enteramente vinculado a intereses políticos. No se debe tener ingenuidad al respecto. Se trataba de imaginar una nueva posibilidad de acción museal libre del “culto al pasado empolvado” (VARINE, 2000: 64) y abierta para las conexiones entre cultura y naturaleza, entre museo y medio ambiente. La formulación teórico-conceptual de ese nuevo tipo de museo – involucrando las nociones de patrimonio total o integral, participación comunitaria, desarrollo local y medio ambiente (o territorio) – fue proveniente de un trabajo posterior. A raíz de ese nuevo tipo de museo, estaba presente la importancia de la utilización del “lenguaje de las

cosas” como dispositivo de mediación de prácticas y relaciones socioculturales, incluyendo las cuestiones de uso y preservación de los llamados recursos naturales.

En septiembre del 1971, el ministro francés del Medio Ambiente lanzó oficialmente, en Dijon, la idea del ecomuseo como institución orientada por una pedagogía del medio ambiente y, en la mayoría de las veces, inserta en parques naturales (VARINE, 2000: 68). En esa misma época, Hugues de Varine fue invitado por Marcel Evrard, que actuaba en la Asociación de Amigos del Museo del Hombre de París, para participar del proyecto de instalación de un museo en la comunidad Le Creusot-Montceau-les-Mines. De acuerdo con la declaración y la memoria de Hugues de Varine, el proyecto del Museo del Hombre y de la Industria en esta comunidad tomó forma en noviembre del 1971. Tres años más tarde, ese museo-proceso, fragmentado y esparcido en un área urbana de 500 kilómetros cuadrados, con 90 mil habitantes, recibiría oficialmente la designación de ecomuseo. No obstante, entre el ecomuseo anunciado en el contexto de la política gubernamental del ministro francés del medio ambiente y el ecomuseo abrigado por el Museo del Hombre y de la Industria de la comunidad Le Creusot-Montceau-les-Mines, existían marcadas diferencias (VARINE, 2000: 68-69). La principal de ellas era el carácter urbano y el sentido de participación de la población local que informaba el proceso de reflexión y acción del Museo del Hombre y de la Industria.

Siguiendo por otras rutas teóricas y prácticas, un grupo de museólogos y profesionales de museos se reunió en Santiago de Chile, en Mayo del 1972, para la realización de una mesa redonda sobre el papel de los museos en América Latina.

En 1970, Salvador Allende había sido electo para la presidencia de Chile y dio inicio al gobierno socialista de la Unidad Popular, proceso que sería suspendido, en 1973, con el golpe militar liderado por el general Augusto Pinochet Ugarte. Fue, por lo tanto, en el ámbito de ese gobierno socialista y democráticamente electo, en un momento de tensión política para toda América Latina que se realizó uno de los encuentros más emblemáticos y fecundos de la museología en la segunda mitad del siglo XX.

Contrariando las tendencias en boga, todos los especialistas invitados para la Mesa Redonda de Santiago de Chile eran latinoamericanos y, por esa razón, se adoptó el español como idioma oficial de comunicación. Además de eso, también fueron invitados para

intervenir en los debates expertos en educación, urbanismo, agricultura, medio ambiente e investigación científica. Durante la etapa de preparación del encuentro, se pensó la entrega de la dirección de los trabajos a Paulo Freire. Por razones políticas, su indicación fue vetada en la Unesco por un delegado del gobierno brasileño, que, en aquel momento, vivía bajo un régimen de dictadura militar.

Al hacer un ejercicio de recuerdo de lo que se llamó la “aventura de Santiago”, Hugues de Varine registró, como resultados innovadores de aquel encuentro, dos nociones: el “museo integral”, o sea, un proceso que toma en “consideración la totalidad de los problemas de la sociedad”; y el “museo considerado como acción”, es decir, como un “instrumento dinámico de cambio social”. La combinación de esas dos nociones permitió que se lanzase en el campo del olvido aquello que, durante más de 200 años, se presentaba como paradigma de la identidad de los museos: “la misión de la colecta y de la conservación”. Por ese camino, se llegó al “concepto de patrimonio global a ser administrado en el interés del hombre y de todos los hombres” (VARINE, 1995: 18).

En la reunión de Santiago de Chile, no se hablaba de ecomuseo. Lo que estaba en pauta en la agenda de los debates museológicos era la noción de *museo integral* pero, con seguridad, había aguja e hilo cosiendo aproximaciones entre esos diferentes caminos de renovación de la *imaginación museal*.

Iniciado alrededor de 1973 e interrumpido en 1980, el proyecto experimental de la “Casa del Museo” desarrollado en barrios populares de México, a partir del Museo Nacional de Antropología, es un ejemplo claro de aplicación de las resoluciones de Santiago de Chile y que presenta conexiones con los principios teóricos de los ecomuseos comunitarios. (VARINE, 2000: 67-68).

El golpe militar que puso fin al gobierno socialista de Salvador Allende contribuyó al silencio que se impuso en torno de la memoria de aquel emblemático encuentro. El deseo de silenciar la construcción de una nueva *imaginación museal*, con enfoque popular, participativo y utópico, con una cara política de izquierda, no fue eficaz de forma de impedir que 10 años después, 20 años después y aún 35 años después los principales temas de aquella memorable mesa redonda retornaran sucesivamente a ocupar la agenda de otros encuentros locales, regionales, nacionales e internacionales.

El desarrollo silencioso de experiencias orientadas por nuevas perspectivas museológicas surgió, con vigor y algún ruido, en el primer taller internacional realizado en 1984, en la ciudad canadiense de Quebec, ocasión en que fueron retomadas explícitamente las resoluciones de la Mesa Redonda de Santiago de Chile y fueron lanzadas las bases de lo que se decidió llamar de Movimiento Internacional de la Nueva Museología (Minom). Según declaraciones de Mario Moutinho:

Correspondió al grupo de los ecomuseos de Quebec, en particular a la acción de Pierre Mayrand y de René Rivard, lanzar un proyecto de encuentro internacional donde se reuniesen museólogos de varios países, representando experiencias diversas, analizando lo que en común en sus acciones podría servir de eslabón a una colaboración más estrecha, afirmando simultáneamente que la museología tomaba nuevos rumbos (1989: 55).

Cuando dirijo la mirada a la herencia museológica del siglo XX – sobre todo la que se construyó después de la Segunda Guerra Mundial –, me parece evidente que las décadas de 1970 y 1980 se caracterizaron como un período de efervescencia y turbulencia museal sin precedentes. Experiencias variadas e innovadoras fueron llevadas a cabo y nuevos enfoques teóricos fueron desarrollados. Los museos, que hasta aquella época proclamaban su neutralidad política y celebraban su alejamiento de los problemas sociales, fueron remecidos y desafiados a enfrentar situaciones concretas que no se refería solo a las tradiciones de un pasado idealizado, sino también al cotidiano y a la contemporaneidad de las sociedades en que estaban insertos. Trabajar con museos dejó de ser solo un ejercicio de retirar a veces, el polvo de las cosas, de elaborar, de vez en cuando, etiquetas obvias, de registrar, disciplinada y dulcemente, la molestia de las colecciones y de contar – ahora por el modo eufórico, ahora por el deprimido – el número de visitantes. Trabajar en museos pasó a significar también tener interés en la vida social y política – de las personas, de las colecciones, de los patrimonios culturales y naturales y de los espacios – y, por esa vereda, a ser un ejercicio explícito de operar con relaciones de memoria y poder por medio de la mediación de las cosas concretas.

El paradigma clásico de la museología fue puesto a prueba. Pero eso no quiere decir que haya desaparecido o sucumbido después de las batallas trabadas en las décadas del 1970 y 1980. Los museos clásicos y tradicionales, así como los demás museos, adoptaron un poder de mimetizarse y una gran capacidad de adaptación a los nuevos tiempos. Eso también no quiere decir, como busqué demostrar, que no hayan sido obligados a accionar mecanismos de reforma y de modernización. Pero, al accionar esos mecanismos, ellos cuidaron de mantener intactas las bases sobre las cuales se asentaban.

Cuando enfoco la lupa para observar mejor la herencia museológica del siglo XX, saltan a la vista la gran proliferación de museos de variados tipos y la constitución de una *imaginación museal* innovadora: aquella que se alimenta de prácticas culturales desalineadas con la idea de acumulación patrimonial y que, en vez de orientarse hacia las grandes narrativas, deseosas de grandes síntesis, se vuelve hacia las “narrativas modestas” (KUMAR, 1997) y valoriza la relación entre los seres y entre los seres y las cosas. Pueden ser narrativas modestas, pero presentan pujanza discursiva y capacidad de promover otras posibilidades de identificación.

Esa nueva *imaginación museal* está en el origen:

- De la apropiación del saber museológico especializado por determinados grupos étnicos y sociales, que, en combinación con sus propios saberes, generan saberes híbridos capaces de producir prácticas innovadoras;
- De las experiencias museográficas que se realizan en la primera persona y permiten que el otro tome la palabra y hable por si mismo;
- De la multiplicación de museos locales de participación colectiva, sin especialización disciplinaria y orientados a la valorización de contra-memorias que, durante largo tiempo, estuvieron silenciados o colocados al margen de los procesos oficiales de institucionalización de memorias nacionales o regionales;
- De los procedimientos museológicos que operan al mismo tiempo con el patrimonio material y espiritual componiendo narrativas poéticas, cosiendo prácticas políticas y pedagógicas que no estaban previstas en los manuales museológicos de la primera mitad del siglo XX.

El carácter innovador de esa *imaginación museal* que se desarrolló en la confrontación con el paradigma clásico de la museología no es suficiente para alejar de los museos y de los procesos museales que inspira determinados riesgos y peligros, algunos de los cuales fueron anteriormente identificados por Hugues de Varine. A los ya identificados, agrego algunos otros y, de ese modo, conformo y presento a seguir un conjunto de siete riesgos y peligros que amenazan los nuevos museos y procesos museales:

1) ser considerado como amenaza al museo clásico y a toda acción cultural espectacular, lo que puede ocasionar su merma socioeconómica o simplemente la intervención autoritaria;

2) ser considerado como un “otro” y, por lo tanto, en la lógica de lo “mismo”, sin identidad con el universo museal, lo que puede llevar a la negación del derecho de ser solo un museo diferente;

3) ser escondrijo y máscara de los representantes del modelo clásico y tradicional, lo que puede originar la confusión y el descrédito;

4) la falta de madurez de los participantes del proceso innovador, especialmente en aquello que se refiere a la confrontación de crisis internas; eso puede provocar tanto el retorno al paradigma clásico como la instalación de múltiples procedimientos rebeldes e inconsecuentes;

5) el control de todo el proceso museal por una única familia o un único grupo, lo que puede fomentar la reproducción de los modelos autoritarios, egocéntricos, excluyentes y antidemocráticos;

6) el abandono de la especificidad del lenguaje de las cosas y de la narrativa poética, lo que puede propiciar la transformación del museo en otra cosa cualquiera;

7) el rompimiento del canal de contacto con el otro, con lo diferente y aún con lo universal, lo que puede llevar a la inmovilidad cultural, al ejercicio estéril de hablar la misma cosa para lo mismo. Ese último peligro puede desembocar en la autofagia, que es, en todo y por todo, lo contrario de la antropofagia de los viejos modernistas.

Además de todos esos riesgos y peligros, interesa retener que los museos constituyen hoy, fenómeno mucho más complejo que aquel que se imaginaba en la década del 1960. Para comprenderlos críticamente, ya no es suficiente reducirlos al papel de “bastión de la alta

cultura” (HUSSEYN, 1994) y de legitimadores de los intereses de las clases dominantes, aunque esos papeles continúan siendo asumidos por muchas instituciones. Al ser comprendidos como campo de acción y discurso, los museos dejaron de interesar solo a los conservadores de los *memorabilia* de las oligarquías. Si eso es verdad, más que nunca se evidencia la necesidad de entender tal fenómeno y aprender a utilizar este instrumento mediador que interfiere en la vida social contemporánea.

Uno de los desafíos al pensamiento crítico sobre los museos es el desarrollo de investigaciones específicas que toman en consideración un proceso dialéctico más complejo que aquel que se reduce al juego entre el pasado y el presente, el viejo y el nuevo, la tradición y la modernidad. Ese desafío implica, por ejemplo, la consideración de que los museos son plurales, que hay una gran diversidad museal, que ellos pueden ser tomados como herramientas de trabajo – y pueden, por lo tanto, servir a intereses variados – y que, aún dentro de un único museo, existen múltiples líneas de fuerza en acción. Otro desafío es comprender los museos como prácticas sociales y centros de interpretación, y eso posibilita que sean entendidos como campos de relaciones objetivas, subjetivas e inter subjetivas. Pensar los museos como espacio de relaciones es aceptar su dimensión humana, su condición de “casa del hombre” en proceso de construcción y, en consecuencia, su estado de permanente tensión.

En 1980, Waldisa Russio Camargo Guarnieri elaboró el proyecto del Museo de la Industria, Comercio y Tecnología de São Paulo, concibiéndolo como embrión de un ecomuseo de múltiple sede. En ese proyecto, ella proponía la musealización de fábricas y empresas y adoptaba el “discurso Chaplin como tema básico” (GUARNIERI, 1980). En el comienzo, medio y fin del documento de divulgación del proyecto, ella repetía el mote de Charles Chaplin: “! Vosotros no sois máquinas! ¡No sois animales! ¡Vosotros sois hombres! ¡Traed el amor y la humanidad en vuestros corazones! Vosotros, el pueblo, tenéis el poder de crear esta vida libre y espléndida... de hacer de esta vida una radiante aventura” (apud GUARNIERI, 1980). En mi entendimiento, ese discurso universal y humanizador de Chaplin aparecía allí en la propuesta de Waldisa Russio como el hilo conductor de una narrativa utópica, que anclaba una nueva *imaginación museal*. Esa narrativa parecía sugerir: los museos pueden ser comprendidos como máquinas, tecnologías o herramientas; pero nosotros no

somos museos, no somos cosas, somos humanos. Nosotros traemos el amor y la humanidad en nuestros corazones; tenemos el poder de crear artefactos y museos; tenemos el poder de crear esta vida libre y espléndida... de hacer de la vida una aventura radiante.

BIBLIOGRAFIA

ABREU, Regina; CHAGAS, Mário (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003.

ARAÚJO, Marcelo; BRUNO, María Cristina Oliveira (Org.). *La memoria del pensamiento museológico contemporáneo: documentos y declaraciones*. São Paulo: Comité Brasileño del Icom, 1995.

BACHELARD, Gastón. *La poética del espacio*. São Paulo: Martins Fontes, 1993.

BARY, Marie-Odile; WASSERMAN, F. (Org.) *Vagues*, v. 1: une anthologie de la nouvelle muséologie. Mâcon: Editions W, 1992.

_____. _____, v. 2. Mâcon: Editions W, 1994.

BENJAMIN, Walter. *Magia y técnica, arte y política*. São Paulo: Brasiliense, 1985. (Obras Elegidas, v. I).

BOMENY, Helena; BIRMAN, Patricia (Org.). *Las así llamadas ciencias sociales: formación del científico social en Brasil*. Río de Janeiro: Relume-Dumará, 1991. BOURDIEU, Pierre. *L'amour de l'art: les musées d'art européens et leur public*. Paris: Minuit, 1969.

BREFE, Ana Claudia Fonseca. *Un lugar de memoria para la nación: el Museo Paulista reinventado por Affonso d'Escragno Taunay, 1917-1945*. 1999. Instituto de Filosofía y Ciencias Humanas, Universidad Estadual de Campinas, Campinas, 1999.

BRUNO, María Cristina Oliveira. La museología como una pedagogía para el patrimonio. *Ciencias & Letras*, Porto Alegre, n. 31, p. 87-97, 2002.

CANCLINI, Néstor García. El patrimonio cultural y la construcción imaginaria del nacional. *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, Río de Janeiro, v. 23, p. 94-115, 1994.

CHAGAS, Mario. *Museália*. Río de Janeiro: JC Editora, 1996.

_____. Hay una gota de sangre en cada museo: la óptica museológica de Mario de Andrade. *Cuadernos de Sociomuseología*, Lisboa, v. 13, 1999.

_____. Memoria y poder: enfocando las instituciones museales. *Intersecciones: Revista de Estudios Interdisciplinarios*, Río de Janeiro, año 3, n. 2, p. 5-23, 2001.

_____. Museo, literatura y emoción de lidiar. *Revista del Museo Antropológico*, Goiânia, v. 5/6, n. 1, p. 293-324, Enero. 2001/Diciembre. 2002.

CHAGAS, Mario; SANTOS, Myrian Sepúlveda de los. La vida social y política de los objetos de un museo. *Anuales del Museo Histórico Nacional*, Río de Janeiro, v. 34, p. 195-220, 2002.

CHAUI, Marilena. *Seminarios: lo nacional y popular en la cultura brasileña*. São Paulo: Brasiliense, 1983.

_____. *Conformismo y resistencia: aspectos de la cultura popular en Brasil*. São Paulo: Brasiliense, 1989.

_____. Los trabajos de la memoria. In: BOSI, Ecléa. *Memoria y sociedad: recuerdos de viejos*. São Paulo: Companhia das Letras, 1998.

ENCUENTRO INTERNACIONAL DE ECOMUSEOS, 1., 1992, Río de Janeiro. *Anuales...* Río de Janeiro: SMCTE, 1992.

FERNÁNDEZ, Luis Alonso. *Introducción a la nueva museología*. Madrid: Alianza Editorial, 2002.

FOUCAULT, Michel. *Las palabras y las cosas*. Lisboa: Portugalia, 1967.

FREIRE, José Ribamar Bessa. El descubrimiento del museo por los indígenas. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003, p. 250-251.

GONÇALVES, José Reginaldo Santos. Autenticidad, memoria e ideologías nacionales: el problema de los patrimonios culturales. *Estudios históricos*, Río de Janeiro, n.2, 1988.

_____. El patrimonio como categoría de pensamiento. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003a, p. 21-29.

_____. Los museos y la ciudad. In: ABREU, Regina; CHAGAS, Mario (Org.). *Memoria y patrimonio: ensayos contemporáneos*. Río de Janeiro: DP&A, 2003b, p.175-189.

GUARNIERI, Waldisa Russio Camargo. *Un museo de industria en São Paulo*. São Paulo: Museo de la Industria, Comercio y Tecnología de São Paulo, 1980.

_____. L'interdisciplinarité en museologie. *MuWop*, Estocolmo, n. 2, 1981.

_____. Cultura, patrimonio y preservación (Texto III) In: ARANTES, Antônio Augusto (Org.) *Produciendo el pasado: estrategias de construcción del patrimonio cultural*. São Paulo: Brasiliense, 1984, p. 59-64.

_____. Museología e identidad. *Cuadernos Museológicos*, Río de Janeiro, n. 1, 1990.

_____. Presencia de los museos en el panorama político-científico-cultural. *Cuadernos Museológicos*, Río de Janeiro, n. 2, 1990.

_____. Concepto de cultura y su inter-relación con el patrimonio cultural y la preservación. *Cuadernos Museológicos*, Río de Janeiro: IBPC, n. 3, 1990.

HOBBSAWM, Eric J.; RANGER, Terence. *La invención de las tradiciones*. Río de Janeiro: Paz y Tierra, 1984.

HUBERT, François. *L'écomusée, entre utopie et nostalgie*. 1997. Mimeo.

HUDSON, Kenneth. Un museo innecesario. *Museum*, Paris, n. 162, p. 114-116, 1989.

HUSSEYN, Andreas. Escapando de la amnesia. *Revista del Patrimonio Histórico y Artístico Nacional*, Río de Janeiro, v. 23, p. 34-57, 1994.

KUMAR, Krishan. *De la sociedad post-industrial a la post-moderna: nuevas teorías sobre el mundo contemporáneo*. Río de Janeiro: Zahar, 1997.

LE GOFF, Jacques. *Reflexiones sobre la historia*. Lisboa: Ediciones 70, 1982.

LOPES, María Margareth. La formación de museos nacionales en América Latina. In: *Anuales del Museo Histórico Nacional*. Río de Janeiro, v. 30, p. 121-146, 1998.

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

MAURE, Marc. La nouvelle muséologie – qu'est-ce-que c'est?. In: SCHÄRER, Martin R. (Ed.). *Museum and community II*. Vevey, Switzerland: Alimentarium Food Museum, 1996, p. 127-132. (Icofom Study Series, 25).

MAYRAND, Pierre. La nouvelle muséologie affirmée. *Museum*, Paris, n. 148, p. 199-200, 1985.

MENEZES, Ulpiano T. Bezerra de. “Del teatro de la memoria al laboratorio de la Historia: la exposición museológica y el conocimiento histórico”. In: *Anuales del Museo Paulista: Historia y Cultura Material*. São Paulo, v.2, p.9-42, Enero./Diciembre. 1994.

MOUTINHO, Mario C. *Museos y sociedad*. Monte Redondo, Portugal: Museo Etnológico de Monte Redondo, 1989.

MOVIMIENTO INTERNACIONAL PARA UNA NUEVA MUSEOLOGIA. Textes de Muséologie. In: *Cuadernos de Minom: Textes de Muséologie*, Lisboa, n. 2, 1992.

MUSEU MAGÜTA. *Boletín del Museo Magüta*, Benjamin Constant (AM), año 1, n. 1, Enero. 1993.

NICOLAS, Alain (Org.). *Nouvelles muséologies*. Marseille: Association Museologie Nouvelle et Experimentation Sociale, 1985.

POMIAN, Krzystof. Colección. In: LE GOFF, Jacques (Org.). *Enciclopédia Einaudi*, v. 1: memoria/historia. Puerto: Prensa Nacional, 1984.

POULOT, Dominique. *Musée Nation Patrimoine 1789–1815*. Paris: Gallimard, 1997.

PRIMO, Judite (Org.). Museología y patrimonio: documentos fundamentales. *Cuadernos de Sociomuseología*, Lisboa, n. 15, 1999.

RIVARD, René. Les écomusées au Québec. *Museum*, Paris, n. 148, p. 202-205, 1985.

RIVIÈRE, George-Henri. Définition évolutive de l'ecomusée. *Museum*, Paris, n. 148, p. 182-183, 1985.

_____. *La museologie*. Paris: Dunod, 1989.

ROJAS, Roberto (Org.). *Los museos en el mundo*. Río de Janeiro: Salvat, 1979.

SANTOS, María Celia Teixeira Moura. El papel de los museos en la construcción de una identidad nacional. *Anuales del Museo Histórico Nacional*, Río de Janeiro, n. 28, p. 21-36, 1996a.

SANTOS, Myrian Sepúlveda dos. *Historia, tiempo y memoria: un estudio sobre museos a partir de la observación hecha en el Museo Imperial y en el Museo Histórico Nacional*. 1989. Instituto Universitario de Pesquisas de Río de Janeiro, Río de Janeiro, 1989.

_____. La pesadilla de la amnesia colectiva: un estudio sobre los conceptos de memoria, tradiciones y trazos del pasado. *Revista Brasileña de Ciencias Sociales*, Río de Janeiro, n. 23, p. 70-84, 1993.

SCHVASBERG, Benny. *Espacio & cultura: equipos colectivos, política cultural y procesos urbanos* (Disertación de Maestría). Río de Janeiro: UFRJ/ Ippur, 1989.

SOLA, Tomislav. The concept and nature of museology. *Museum*, Paris, n. 153, p. 45-49, 1987.

VARINE, Hugues de. Con relación a la mesa-redonda de Santiago. In: ARAÚJO, Marcelo Mattos; BRUNO, Maria Cristina Oliveira (Org.). *La memoria del pensamiento museológico contemporáneo: documentos y declaración*. São Paulo: Comité Brasileño del Icom, 1995, p. 17-19.

_____. El ecomuseo. *Ciencias & Letras*, Porto Alegre, n. 27, p. 61-101, Enero./Junio. 2000.